LISTY Z TEATRU Nr. 4.
Grudzień 1924. Rok I.

TADEUSZ ŚWIĄTEK.

Paul Claudel.

(Szkic informacyjny).

I.

Przyszedł na świat 8. sierpnia 1868 r. w Paryżu, ale rodzina jego pochodzi z północnego stoku Wogezów. Kształcił się w sławnem paryskiem liceum Ludwika Wielkiego, gdzie kolegował i zaprzyjaźnił się ze starszym o dwa lata Romain Rollandem. Codziennie rano szli jedną drogą do szkoły, żywo omawiając bogatą swoją lekturę domową. Rodzaj umysłu, najgłębsze pokłady charakteru były różne, co miało się w przyszłości zaznaczyć jaskrawem nawet przeciwieństwem. Claudel miał objąć spuściznę po Francji feudalnej i odnalazł swego Boga w objektywnym katolicyźmie; Rolland został spadkobiercą francuskiej wolnej myśli i poprzez rewolucyjny humanitaryzm doszedł do niedość określonego komunizmu. Ale na razie łączył ich entuzjazm dla dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera, dla Dantego, Szekspira, a nadewszystko Tołstoja. Był to czas, kiedy — między innemi dzięki głośnemu studjum Melchiora de Vogüé — młodzież francuska żywo zainteresowała się romansem rosyjskim. Rolland spłacił potem dług wdzięczności wobec proroka z Jasnej Polany w swym »Żywocie Tołstoja«. »Zapewne, każdy z nas — pisze tam o sobie i Claudelu — kochał go z innej przyczyny, bo każdy odkrywał w nim siebie na swój sposób, ale dla każdego z nas dzieło jego było widokiem, który otwarł się nam na niezmierzony wszechświat, jasnowidzeniem życia«.

Przedziwną ironją, której nie skąpi życie przodownikom ludzkich ideologij, otrzymywał piętnastoletni Claudel w czasie rozdziału nagród swego liceum dyplom z rąk sędziwego — Ernesta Renana; zwyczajem, praktykowanym w szkołach francuskich, objął on młodego laureata ramieniem i ucałował w czoło. »Wstąpiłem w życie — pisał Claudel w wiele lat później — z pocałunkiem Renana na czole«. Jakoż pierwsze lata uniwersyteckie spędził w zupełnym indyferentyźmie religijnym; zagadnienia etyczne również zgoła go nie interesowały. Ale czuł się nieszczęśliwym. Kiedy miesiące całe przypatrywać się musiał konaniu swego dziadka, dogorywającego na raka żołądka, zrozumiał całą potworną bezsilność swego sceptycznego pozytywizmu wobec problemu śmierci. Dusza jego z otchłani przerażenia wołała głosem rozpaczliwym o wizję Boga i dopraszała się łaski wierzenia, ale moment przewrotu wnętrznego jeszcze nie nadchodził.

Tymczasem zapoznał się Claudel w tych latach z dziełami Art. Rimbaud. Właśnie wówczas, w 1885 r. zwrócił Verlaine uwagę czytającej publiczności francuskiej na niesamowitą poezję jednego z najszczerszych z pośród poétes maudits. Claudel wyznaje sam, że lektura pism, zwłaszcza prozaicznych, tego niespokojnego włóczęgi po rozłogach świata, do dna zaburzonego, a w złudzie mistycznej szukającego ukojenia — była dla niego zdarzeniem przełomowem. Ma na myśli nadewszystko »Illuminations« i »Une Saison en Enfer«. »Poraz pierwszy wyżłobiły te książki w mem więzieniu rysę z widokiem na inny świat i dały mi nieomal fizyczne wrażenie nadzmysłowości«. Podziwiał w nim równocześnie sztukę słowa, od której sam miał się nauczyć technicznych środków swojej prozy. »Proza Rimbaud'a — pisał Claudel — drga do ostatnich fibrów dźwiękiem pozazmysłowym, jak jędrne suche drzewo Stradivariusa«. Jest też rzeczą znamienną, że w atmosferze tego właśnie poety zaszedł centralny w jego rozwoju wypadek wewnętrznego przeobrażenia.

Działo się w dzień Bożego Narodzenia w roku 1886. w katedrze Notre-Dame. »Stałem wpośród tłumu przy drugim słupie u wejścia na chór, na prawo, po stronie zakrystji. I oto dokonało się zdarzenie, które zawładnęło całem mem życiem. W pewnej chwili wzruszyło się me serce i uwierzyłem. Uwierzyłem z taką siłą przywiązania, z takiem wzburzeniem całej mej istoty, z przekonaniem tak pewnem i potężnem, że odtąd wszystkie książki, wszystkie rozważania, wszystkie przypadki mego ruchliwego życia nie zdołały wstrząsnąć mej wiary, nie zdołały jej nawet naprawdę dosięgnąć«. Ta historja nawrócenia, którą z wzruszającą szczerością ogłosił Claudel na kilka miesięcy przed wojną (w Revue de la Jeunesse 1913/14), kończy się następującem patetycznem wyznaniem: »Bóg istnieje, jest: jest kimś, jest tak osobistą istnością, jak ja. Oto objawiła się nowa, pełna grozy istota i odsłoniła swoje nieustępliwe żądania wobec młodego mężczyzny i artysty«. W jednej z najpiękniejszych swych ód dziękuje Claudel za chwilę tej łaski:

»Błogosławiony bądź, Boże mój, który wybawiłeś mnie od bogów fałszywych.

I sprawiłeś, że chwalę Ciebie jednego, a nie Izydę, ani Ozyrysa,

nie Sprawiedliwość albo Postęp, nie Prawdę, nie Ludzkość, ani Prawa Przyrody, albo Sztukę lub Piękno.

I który nie dozwoliłeś istnieć wszystkim tym rzeczom, których niema, albo które są tylko butnością, skoro je opuścisz...

Panie, wyzwoliłeś mnie od książek i od idei, od idolów i ich kapłanów...

I oto wiem, iż nie jesteś bogiem umarłych, ale Bogiem Żywych«.

W latach 1888/9 powstał pierwszy dramat Claudela »Złota głowa« (Tête d'Or). Taki przydomek otrzymał chłop, Simon Agnel, kiedy sięgnął po koronę cesarską. W trzech aktach oglądamy burzliwą historję zadufanego w swą dolę indywidualisty, postaci, pomyślanej na miarę Napoleona, Alexandra, Attyli. W pierwszym akcie grzebie swoją żonę, ostatnią kochaną istotę, która mu została, jemu, wierzącemu tylko w człowieka. Kiedyś przed laty zabrał on ją młodemu Cebesowi. I oto na grobie umarłej spo-

tykają się dawni współzawodnicy; dziś zwyciężeni obaj w swojej miłości, zawierają pobratymstwo krwi. W cudnej scenie lirycznej grzebią umarłą: »Ja biorę ją za ramiona, ty ujmiesz ją u nóg! Nie tak! Z obliczem, zwróconem do łona ziemi niechaj śpi! Spij, kobieto, w swem grobie, niezwilżona deszczem nieba. O szczęście, o miłości, ty, która byłaś bardziej miękką, niźli puch pod skrzydłami łabędzia«. U tej mogiły rozchodzą się w odmienne drogi ducha: Cebes wyzwolony uczuciowo zapada w coraz głębszą bezczynność, Agnel pozbawiony jedynego człowieka, którego kochał, dyszy nieokiełzaną żądzą czynu, naprzekór porządkowi moralnemu świata, w który nie wierzy. Jakoż widzimy go w drugim akcie, jak niezdolnemu do rządzenia królowi ofiarowuje swe usługi wodza i pobija wroga państwa na głowę. W nagrodę żąda korony, a kiedy mu jej król odmawia, zabija go i wciska sobie gwałtem królewski djadem na swą chłopską, zwichrzoną złotym włosem głowę. Córka królewska idzie na tułaczkę, a uzurpator wykrzykuje za nią bezczelny swój hymn na cześć triumfu przemocy nad słabymi: »Poczyna się mój czas! Poczyna się moja sława, podobna tęczy rozpiętej nad wszechświatem, aby zwiastować tym, którzy ją widzą, dzieło nowego dnia!«. Oparty nie o wolę, ani miłość poddanych, lecz o bagnety swych żołdaków, cóż może ofiarować swemu ludowi? jeno nową wojnę. Ale tym razem on jest zwyciężonym. Śmiertelnie ranny poznaje w godzinę śmierci, on, który wierzył tylko w siebie i prawo swej indywidualności, że życie jego było niczem. »Żyłem. Ah! któżby miał ochotę mię przekonywać, że byłem czemś więcej, niżeli wszyscy inni, którzy byli: złudą stworzenia«. Złożony w pustkowiu leśnem, oczekujący agonji, słyszy, jak w pobliżu krzyczy z bólu czyjś głos dziewczęcy. Jest to córka królewska: dezerter, mszcząc się za krzywdę swoją w służbie starego króla, schwytał błąkającą się po śmierci ojca królewnę i przygwoździł ją, jak bezsilnego ptaka do pnia drzewnego. I oto Agnel-Złota Głowa doznaje w tym momencie olśnienia łaski: cudu litości. Poznaje, czemby mogło stać się jego życie, jaką napełnić-by się mogło błogosławioną treścią, gdyby coś w życiu ukochał. Ostatnim wysiłkiem, sam umierający, czołga się pod drzewo tortury i dobywa gwoździe z poranionych dłoni królewnej. Uwolniona, z nadmiaru wdzięczności szuka dla swego wybawcy słów pociechy. Ale jest już zapóźno; jeden moment współczucia nie zdolen już wydźwignąć otrutej do cna blekotem egoizmu, nieszczęsnej duszy konającego; w godzinie odlotu dopada go znowu ziemski niedosyt, wnętrzna samotność, i kona szepcząc przeraźliwą modlitwę do swego ojca, Bakchusa-Lwa, do Słońca: »O słońce! Ty, jedyna moja miłości! otchłani i ogniu! o głębio! o krwi, krwi! o dziewierze!«

»Złota głowa« jest zatem tragedją indywidualizmu, tragedją »woli potęgi«, człowieka bez Boga. W linjach na poły szekspirowskich, w pół antycznych, zatem w stylu świadomie mieszanym, daje ona jedyny w poezji Claudela obraz życia, pozbawionego współpracy świata nadprzyrodzonego. Rzeczy toczą się własną żelazną koleją i dobiegają swych fatalnych wyników bez pomocy Opatrzności. W tym sensie jest to typowy twór z doby nawrócenia Claudela, osąd wydany nad minioną dobą własnego rozwoju.

Po tej negatywnej ocenie własnej przeszłości spotykamy pierwsze pozytywne ślady katolickiej ideologji Claudela w utopji politycznej »Miasto« (La ville 1890). Jest to rodzaj dramatu społecznego, którego wyniki mają dowodzić, że ludzkość, próbując wznosić gmach doczesnej szczęśliwości oparta sama o siebie, bankrutuje zarówno w wyłącznym intelektualiźmie, jak w rozpętaniu instynktów głodu i użycia. Postulat, żądający podporządkowania porządku społecznego objektywnym normom religji, jest tu naogół jasny, ale wypowiada się w drobiazgowej symbolice, niezawsze przejrzystej, w pełnych zamętu obrazach Komuny, niemieckiej inwazji, pożaru Paryża i pokoju pod znakiem krzyża.

Już w dwa lata po »Mieście« powstała pierwsza koncepcja arcydzieła claudelowego »Zwiastowanie«. Nosi ona tytuł »Dziewczę Violena« (La Jeune Fille Violaine). Idea ofiary i wyrzeczenia wciela się już tutaj wyraźnie w postać Violeny, ale rzecz dzieje się współcześnie, brak jej więc późniejszej, tak suggestywnej atmosfery średniowiecza, cudu wskrzeszenia, motywu trądu i wielu szczegółów mistycznych. Pomysł miał w ciągu lat trzynastu dojrzeć w wyobraźni poety, który tymczasem ukończywszy studja, rozpoczął nader urozmaiconą karjerę dyplomatyczną.

II.

W 1893 r. wysłany jako konsul do Ameryki Północnej, pełnił Claudel swój urząd kolejno w New-Jorku i Bostonie. Tu zetknął się oko w oko z bałwochwalczą filozofią dolara, z nienasyconym głodem złota, dla którego wszelka ideologja jest tylko wtórną nadbudową interesu, słowem z tą całą koncepcją świata, widzianego od strony materjalnego opanowania życia, która znalazła doskonały wyraz w biologicznej teorji poznania pragmatyzmu. Nowy ten świat, który poza nagim faktem życia nie chciał uznawać żadnych prawd bezwzględnych, domagał się konfrontacji z temi ideami, które niegdyś, na starym lądzie, w dobie dojrzewania swego światopoglądu, uznał za prawdy, nie dające się podważyć żadnym biologicznym, czy ekonomicznym relatywizmem. Jakoż uczynił to poeta w najbardziej współczesnym ze swych dramatów, zatytułowanym »Wymiana« (L'Echange). Wyraz ten jest tu symbolem konsekwentnego merkantylizmu, ideologji, której się zdaje, że istotą życia jest wymiana dóbr, a symbolem wymiany, więc bogiem życia, jest pieniądz. Louis Laine jest w kłopotach pieniężnych. Wie o tem amerykanin, Thomas Pollock Nageoire, który zdawna pożąda żony Laine'a, Marty. Postanawia ją od bankruta — kupić. »Spójrz pan na to — mówi Yankes, wyciągając garść pełną złotych monet — czem są te pieniądze, gentleman? Oto jest życie, oto jest wolność na zawsze. Nie odmawiaj mi pan, czego od pana zażądam! Dam ci, czego potrzebujesz. Nie stawaj mi w drodze; bo namiętność mężczyzny nie jest to kaprys dziecka, a prócz tego nie mam czasu do stracenia«. Louis Laine pozbywa się chętnie żony, ponieważ kocha aktorkę Lechy, dotychczas metresę amerykanina. Daremnie wyprasza się Marta od hańby, na którą ją skazuje ta »wymiana«, dokonana z zachowaniem wszystkich pozorów honoru między pełnymi dobrych manier dżentelmenami. »Louis, uczyniłeś

rzecz ohydną; pragniesz się odemnie uwolnić, a przykazaniem jest tu czysty zysk... Ale nie zadaj mi tego sromu! Nie odpychaj mnie od siebie, bo jestem wszakże twoją żoną... Nie odpychaj mnie, bo nie masz do tego prawa... O Laine, jesteś wszakże związany ze mną sakramentem, nierozerwalnym węzłem religji«. Ale Laine głuchy jest na głos prawa moralnego, które mówi przez usta tej prostej kobiety. Wówczas owa aktorka Lechy, uosobienie zła, staje się dla obu bussinesmanów demonem kary i zaguby. Nienawidzi ich obu, a z nimi i Martę. Podpala tedy dom dawnego kochanka, w którym płoną wszystkie jego papiery wartościowe, Ludwika Laine zabija. Przywiązuje trupa na grzbiet konia, który wędruje ze swym panem pod bramę domu Marty. Bez słowa skargi przyjmuje Marta swoje nieszczęście; owszem, w umarłych oczach małżonka czyta jakoby wyrzut, iż nie spełniła wszystkich wobec niego obowiązków: »Jest pewien sposób, na który winnam cię była kochać, a tak cię właśnie nie kochałam; dlatego patrzysz we mnie tak uważnemi oczyma«. Amerykaninowi oddaje ową sumę wymienną, znalezioną w kieszeni umarłego, zleca mu troskę nad swą nieprzyjaciółką Lechy i wyciąga doń rękę z przebaczeniem. »Laine, Laine! — mówi na końcu — mój małżonku! jedyny mój skarbie! Ale jest dobrze tak, jak jest. Tak, dobrze jest, że umarłeś i że ja zostaję sama i bez pociechy. I słusznem jest i dobrem, że nie stało się tak, jak ja chciałam. Nie moja to bowiem rzecz wiedzieć przyczynę, jestem prostą kobietą. Nie widzimy Boga«... Takim pełnym niezrównanej żałości akordem wyrzeczenia, aktem teodycei, nieomal przykazaniem »naśladowania Chrystusa« kończy się ta »amerykańska«, najbardziej współczesna ze sztuk Claudela.

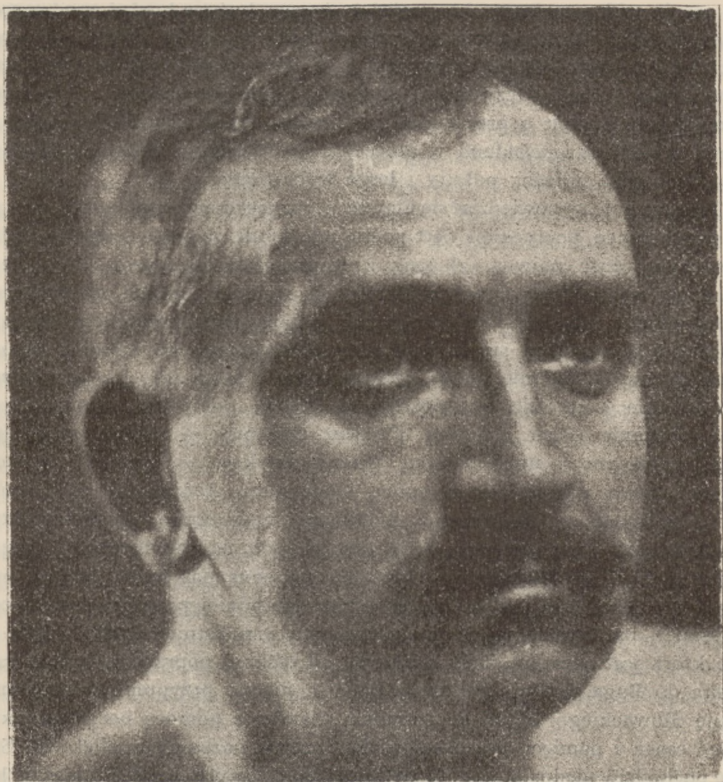
W r. 1894 przeniesiono Claudela, jako konsula do Chin Tu oderwany od kultury europejskiej, oddany własnym przeżyciom religijnym, mocował się długo i ostatecznie ze złudą istnienia, aby urzeczywistnić wreszcie w swem wnętrzu starą augustyńską mądrość: »cor nostrum inquietum est, dum reqiescat in Te, Domine«. Te walki duszy religijnej, dotkniętej już pomazaniem łaski, a walczącej jeszcze z widmem szczęścia tutejszego, są treścią jego »Wierszy z wygnania« (Vers d'exil), w których fenomenologja świadomości mistycznej znalazła poetyczny wyraz w dziesięciu modlitwach, pełnych prostoty w dykcji, a majestatycznych w hymnicznym toku wiersza. Tu także w chińskiem otoczeniu wyznawców Buddy i Konfucjusza rozmyślał Claudel nad sprawą zbawienia pogan bez pośrednictwa Kościoła i z zajęcia się tem zagadnieuiem powstał w r. 1895 dramat o objawieniu osobniczem: »Dzień spoczynku« (Le Repos du septième jour). Jest to rodzaj prefiguracji objawienia chrześcijańskiego; dokonuje jej przed wiekami cesarz chiński, który wstępuje do podziemia, aby pytać umarłych, dlaczego niepokoją żywych w ich doczesnych pracach, w zbieraniu owoców z pól. Oto »tłoczą się widma tłumnie po polach i w mgle ponad rzekami, jako szczury roją się po domach... Ludzie z bijącem sercem porzucają pracę, głowę oplecioną warkoczem zwracają bezradnie w lewo i na prawo, w głębokim śnie zrywają się przerażeni, jak człowiek, który dotknął lędźwi, oplecionych żmiją«. Nie pomagają prośby, ni zaklęcia. Wówczas gusła czarodzieja otwierają cesarzowi wrota podziemia, skąd chce przynieść lu-

dowi jasną i zbawczą nowinę Cień matki w pierwszej kondygnacji zaświata, gdzie, choć niewinny, przebywa przecież w oślepłej dziedzinie bezświadomości, nie umie mu nic wyjaśnić (przedchrześcijańskie, niewyzwolone pogaństwo). Ale gdy zstąpił głębiej, odsłania mu demon tajemnicę wszelkiej winy indywidualnej: leży ona zawsze w przecenie pierwiastka zmysłowego i zwierzęcego ponad duchowy i boski. Taż sama wina bywa plagą całego narodu: »Ten, który jest istotą rzeczy, tenże jest ich celem... Dlatego sześć dni trza pracować na pokarm ciała, ale siódmego dnia, jak sługa, który na przyjęcie pana dom swój ustroił, niech podniesie człowiek ręce do nieba. Oto jest prawo, któreście przekroczyli i dlatego ziemia pomna, jakoście nadużyli dóbr wam powierzonych, wzbrania wam dzisiaj dobra onego«. Z tem objawieniem wraca cesarz na światło dnia. Oczom czekających ukazuje się w przepychu złota, ze złotą maską na twarzy. Berło monarsze w jego dłoni zamienia się w krzyż; król zatyka go na murze, płosząc duchy nieprzyjazne, a natchnione usta cesarza głoszą, że kiedy dni pokuty miną i dzień święty spoczynku będzie uświęcony, wtedy »przyjdą ludzie z zachodu i nauczą was tajemnicy odnowionego zakonu i przeszczepioną zostanie w pośrodku was zadosyć czyniąca ofiara«. W takiej to dobrej nowinie spełniwszy swe powołanie, zdejmuje cesarz swoją złotą maskę i ukazuje pod nią twarz, zjedzoną trądem. Umiera. Ofiarnik swego narodu, powraca na zawsze w podziemia. Recytator intonuje sakralne śpiewy, dźwięczą dzwonki buddyjskie, a w wieczornem powietrzu rozpinają skrzydła srebrne czaple i kładzie się światło na zwierciedle wód...

Ale Claudel jest poetą, więc nietylko wizjonerem dantejskich podziemi, ale też człowiekiem, którego zmysłowość chłonie radośnie cały barwny, dźwięczny i wonny czar istnienia. W tychże Chinach powstała jego książka »Poznanie wschodu« *(Connaissance de l'Est. 1900)*, która pławi się w rozkoszy bytu i w egzotycznych urokach »państwa środka«. Zdumieć się przychodzi, jak zmysłowo radosnym potrafi być ten mistyczny poeta, ilekroć się znajdzie sam na sam z przyrodą, gdy opisuje samotne swe spacery po chińskich polach, brodzi po czub głowy w zbożu ryżowem czasu dojrzewania lub pieści dłonią wysmukłe piękno kokosowej palmy.

Ostatnim utworem dramatycznym, powstałym w Futschou pod wrażeniem stosunków chińskich jest »Le partage de midi«. Tytuł ten trzeba tłumaczyć symbolicznie: »Przesilenie południa«. »Południe na niebie, południe w zenicie naszego życia«, słowa są Mezy bohatera tej sztuki. Albowiem z połowy drogi życia, wiodącej do Boga, zawrócony został przewrotną miłością kobiety, aby przyzwyciężywszy, zbawić ją i siebie w radosnej ofierze śmierci. Rzecz rozpoczyna się na statku, zdążającym do Chin, i rozgrywa się między jedną kobietą, Izą, a trzema mężczyznami: De Ciz, Amalrykiem i Mezą. Iza jest żoną De Ciza, a potajemnie kochanką Amalryka. Ale zaciekawia ją i drażni właśnie ten trzeci, jakoby poszukiwa Boga, obcy wszelkiej lekkomyślnej zabawie, prowadzący rozmowy o rzeczach nie z tego świata. Meza przeczuwa niebezpieczeństwo: »Dlaczego musiałem spotkać cię właśnie teraz, w chwili, gdy chwieje się moja siła, bowiem straciłem dużo krwi?« Niedługo po wylądowaniu ulega:

w czasie dłuższej nieobecności De Ciz'a zawiązuje się między nim i Izą stosunek miłosny. »Poślubiam cię — woła Meza — w bezbożnej miłości, jednem słowem potępienia, o ty najdroższa, która nie jesteś szczęściem«. Ale niebawem milkną w nim wszystkie zastrzeżenia sumienia i gubią się w jednym hymnie erotycznego upojenia. Zachwyt ten obleka się w ustach dawnego poszukiwacza absolutu w kształt niekończących się hymnów, peł-



Paul Claudel.

nych orjentalnego upojenia, panteistycznych wyznań, które nużą wreszcie i nudzą Izę; ucieka tedy do dawnego kochanka na południe Chin. Wybucha tam powstanie; dom ich jest oblężony. Wtedy zjawia się Meza z chińskim listem żelaznym i donosząc o śmierci De Ciza, chce wziąć Izę za żonę. Amalryk rzuca się na niego, rani go i wydarłszy glejt, ucieka z Izą. Bliski śmierci, sam na sam ze swym nieszczęsnym losem odnajduje Meza swego Boga: »Odnowiłem tedy znajomość z moją nicością, skosztowałem tworzywa, z którego powstałem, ja, który grzeszyłem ze wszystkich

sił moich. Powstań tedy, o duszo moja, rozerwijmy jednym rzutem woli nikczemny ochłap ciała, na poły podarty już i zgotowany, niby kawał mięsa, co zawisł na haku. Odrzucon jest, jako robaczywy owoc... Powróć mię tedy do siebie, skryj-że w swem łonie, o Ojcze!« I oto dzieje się rzecz cudowna: powraca Iza. Niżeli żyć z tamtym, pospolitym zjadaczem chleba i poławiaczem rozkoszy, woli umierać z tym konającym, którego wartość wewnętrzną przeczuwa: »Ty nie wiesz jeszcze, kto zacz ja jestem, ale oto ja widzę to jasno, kto jesteś ty i czem być się kiedyś spodziewasz, pełen jasności i dostojeństwa, stworzenie boże! i widzę nadto, jako mię kochasz i że jesteś mi przeznaczony i w niewysłowionym pokoju serca trwam przy tobie«. Oczyszczeni umierają oboje w poznaniu i pokucie. Znowu tedy dramat o problemie erotycznym, rozegrany między współczesnemi typami europejskiemi w otoczeniu chińskiem, z końcową katolicką tezą o potędze miłości, pokuty i łasce wybawienia.

Teoretycznie wypowiedział się Claudel poraz pierwszy o swej poezji w r. 1907 w swej »sztuce poetyckiej« (Art poétique). Tytuł obiecuje estetykę, a daje metafizykę, dość naiwną, złożoną z fragmentów bergsonowskich i reminiscencyj z mistyków chrześcijańskich. O wolnych swoich rytmach zauważa jedynie, że ich nierówne takty odpowiadają potrzebom oddechu aktora, a te regulują się wewnętrznem falowaniem wzruszenia; poczem zaraz formułuje zadanie poezji, oraz powołanie poety tak, jak je rozumie: jest ono nie estetyczne, lecz poznawcze. Celem poety jest samopoznanie, oraz poznanie czasu i świata. Poczem następują — starym zwyczajem, praktykowanym z upodobaniem przez mistyków — igraszki etymologiczne, łatwo zrozumiałe w epoce Djonizjusza Aeropagity, ale trudne do pogodzenia z dzisiejszemi wynikami naukowego językoznawstwa. Connaissance = poznanie ma tedy znaczyć tyle, co co-naissance = współrodzenie się i współistnienie. (Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître). Ta co-naissance tem dokładniej przeobraża się w connaissance, im bardziej świadomem jest owo współistnienie. Stąd skala życia, która jest zarazem skalą poznania, od rośliny, poprzez zwierzęta, człowieka do Boga, rodzaj »genesis z ducha«, mocno przypominająca kosmogonję Słowackiego. Myśli te uzasadnia Claudel z pomocą bergsonowskich pojęć czasu i pamięci, przeciwstawiając intuicję poznaniu intellektem. Stąd ma pochodzić niedostateczność definicyj pojęciowych wobec zjawisk biologicznych. »Umarł« Charles Louis-Philippe ? Ależ to my wydaliliśmy się z jego świadomości, i dlatego, że przestał istnieć w stosunku do nas, twierdzimy, że nie istnieje zupełnie. Nie umiemy pojąć ani definjować śmierci, bo też i życie i wszystkie jego zjawiska uchylają się naszym ujęciom intelektualistycznym.

Po tym epizodzie teorjo-poznawczym — który dla poety bywa najczęściej zboczeniem na manowiec, skąd lepiej, jeśli wróci corychlej do swej sztuki — śpiewacza dusza Claudela wyzwoliła się w sławnych »Pięciu wielkich Odach« (Cinq grandes Odes). Napisał je już w Pradze, kiedy w 1909 roku po piętnastoletnim pobycie w Chinach wrócił jako konsul do Europy. Są to arcydzieła liryki reflexyjnej. Wracają zagadnienia reli-

gijne, znane nam z dramatów, ale wszystko osobiste, na co tam nie było miejsca, znalazło tu ujście w rytmach, pełnych hieratycznej inspiracji. Najgłośniejszą jest oda pierwsza »Uwielbienie«, w sensie kościelnego Magnificat dziękczyniąca Panu za łaskę powołania i wyboru (»O długie, gorzkie drogi przeszłości, o czasie, gdy byłem samotny. Wędrowanie miastem, ową długą ulicą, co wiedzie w dół do katedry!... Zawołałeś mnie po imieniu. Jak ktoś, kto zna mnie dobrze, wybrałeś mnie z pośrodku wszystkich mojego ołtarza«). Niebawem po ukazaniu się »Ód« awansował Claudel w r. 1911 na generalnego konsula w Frankfurcie nad Menem. W tymże roku ukazał się jego dramat z czasu rewolucji francuskiej »Zakładnik« (L'otage). Konflikt historyczny między ancien régime, opartym o króla, prawo boże, tradycję i dziedziczne posiadanie, a Francją nową, rewolucyjną, głoszącą prawa człowieka i równość. Po sześcioletniem zaniedbaniu dramatu odżywa w nim znowu i wzmaga się potęga scenicznego kształtowania — i oto budzi się dawne wspomnienie o Wiolenie z młodzieńczego utworu. Ale pomysł urósł w tych latach trzynastu i dojrzał w kształt misterjum, w którem obecność rzeczy wiecznych staje się tak dotykalną, jak w żadnem z utworów dramatycznych doby współczesnej. Tak powstało arcydzieło Claudelowe »Zwiastowanie« (L'annonce faite à Marie), po dziś dzień szczytowy punkt jego twórczości. Odegrany po raz pierwszy 21 grudnia 1912 w paryskim Théâtre de l'Oeuvre, przyniósł utwór ten poecie nagrodę Akademji za poezję w roku następnym. Z tą też chwilą poczęła sława, a z nią i poezja Paula Claudela przenikać do Europy. Opory psychiczne, które przychodzi jej tu pokonywać, są ołbrzymie; ale nieodparty czar i oryginalny urok sztuki Claudelowej okazuje się przecież silniejszym, niżeli długoletnie nałogi ideowe i estetyczne psychiki współczesnej. Już w 1913 r. grano »Zwiastowanie«, a raczej, jak mówił reżyser sceny Dalcroze'a, »celebrowano« je na tej właśnie scenie w Hellerau pod Dreznem, a niebawem oglądał swój utwór generalny konsul także w Frankfurcie. Niemcy bywały zawsze najbardziej chłonne dla wszelkich nowości obcej poezji. Oporniej szło gdzieindziej. W Polsce trzeba było lat dwunastu na to, aby oswoić się z myślą, że teatr, miejsce rozrywkowe znudzonej burżuazji, może się stać znów na chwilę tem, czem był na początku: urodzonym z muzyki kultem Tajemnicy.

III.

»W nieokreślonem bliżej średniowieczu — słowa są poety — tak właśnie, jak poeci średniowieczni wyobrażali sobie starożytność« rozgrywa się »Zwiastowanie«. Podzielone jest sposobem misterjów średniowiecznych na cztery »zdarzenia«, w obrębie których dokonują się poszczególne sceny, nazwane »przemianami«. W prologu dowiadujemy się, że Piotr z Craon, potężny budowniczy kościołów, ukończył właśnie budowę katedry w Monsanvierge. W czasie tej budowy w nizinnej wiosce Combernon poznał dziewczynę Wiolenę i nie mogąc zyskać jej wzajemności, chciał posiąść ją gwałtem. Dziewczyna obroniła się i uszła mściwym ciosom jego noża, ale Piotr z Craon z dopustu niebios jest z tą chwilą dotknięty trądem. Teraz ukończywszy dzieło, opuszcza tę okolicę. W zmierzchu porannym

przepuszcza go czysta dziewczyna bramą osiedla Combernon, którędy prowadzi jego droga. Ale Piotr świadom swojej hańby i winy, pragnie odejść z pociechą przebaczenia. Wiolena, dziewczę pełne miłości i ducha ofiary, oddaje mu tedy złoty pierścień, który otrzymała od narzeczonego Jakóba Hury. Niechże wzamian za to Piotr poniecha nienawiści i przebaczy szczęśliwemu rywalowi. Ten pakt pokoju, ofiary i przebaczenia pieczętuje Wiolena braterskim pocałunkiem, który nie waha się złożyć na ustach trędowatego. Scenę tę podpatrzyła przewrotna siostra Wioleny, Mara, i nie omieszka jej wyzyskać kłamliwie dla samolubnych swych zamysłów.

W pierwszem »zdarzeniu« ojciec Wioleny i Mary, Anne Vercors, żegna Combernon, żonę i córki, wybierając się w pielgrzymkę do Palestyny. Zdając ojcowiznę w stanie rozkwitu pod pieczę przyszłego zięcia, Jakóba, jest pełen pogody i wewnętrznego pokoju, że spełniwszy doczesne swoje powołanie, może zatroszczyć się u schyłku dni swoich o sprawę swej duszy. Ojczyzna rozdarta jest i zamącona do dna długotrwałą wojną, w której prawowity król Karol VII. z wiernej mu południowej Francji daremnie domaga się uznania na północy, gdzie osadzili się Anglicy. Kościołem władają trzej papieże. Świat zda się wyszedł z normy, lecz tęskni za pokojem, który obiecany jest ludziom dobrej woli. Jakoż Anne Vercors, człowiek prawego serca, pielgrzymując, czuje się nietylko orędownikiem własnej swej i rodzinnej sprawy, ale też sprawy ogólnej. »Zaprawdę bowiem, chrześcijanin, nie jestem tutaj samotny, alem jest jakoby cząstką mych braci, pospołu z rzeczą pospolitą, ilekroć błagając pożąda tronu bożego; której to wysłannikiem jestem i którą wiodę ze sobą, aby od nowa rozpostrzeć ją u stóp odwiecznego Pana«. Ale w »zdarzeniu drugiem« dzieje się wszystko na opak zamysłom tego człowieka bożego. Mara kocha się w Jakóbie i pożąda go za męża. Opowiada mu tedy, co widziała o świcie: Wiolena była kochanką Piotra z Craon. Jakób nie daje wiary oszczerstwom złej siostry, póki nie rozmówi się z narzeczoną. Jakoż następuje ta rozstrzygająca rozmowa, w której przeciw wszystkim w oczy bijącym znakom czystości świadczy jedna okrutna prawda: Wiolena dotknięta jest trądem. Zaraził ją ów litosny, przebaczający pocałunek. Nie tai swojej hańby, przeciwnie, wyższa ponad wszelkie podejrzenia rozcina szatę swoją i pod lewą piersią, na miejscu serca, ukazuje narzeczonemu złowrogi, krągły nalot zarazy. Ale Jakób jest człowiekiem małego serca, a Wiolena nie chce się bronić, ani tłumaczyć. Ufała raczej jasnowidzącej miłości ukochanego — i gorzko się zawodzi. Wiolena dziś jeszcze opuści dom rodzinny, stawi się przed kapłanem, a potem skryje się w odludziu, przeznaczonem dla trędowatych. Aby nie zwracać niczyjej uwagi na to, co zaszło, Jakób rozpowiada sąsiadom, że narzeczona przebywa u chorej jego matki, która jakoby czując się bliską śmierci pragnęła poznać co rychlej synową i nacieszyć się jej widokiem. Odchodząc, chciałaby Wiolena pożegnać wszystkie swoje marzenia o szczęściu bez żałosnego skurczu serca: »Nie chwila po temu, abym płakała, chcę się radować«. Ale do szczytów wyrzeczenia i pokoju, dokąd pnie się jej przeczysta dusza, droga jest jeszcze daleka Jakoż w ostatniej chwili, już ode drzwi, cały długo hamowany szloch duszy, podeptanej krzywdą,

odezwie się krzykiem, pełnym wyrzutu: »Darowuję ci wiano moje, o Maro, oddaję ci wszystko, co mi przynależy. Nie lękaj się ani odrobinę, wszak wiesz, nie dotknęłam ja tego nigdy, anim przestąpiła progu mej alkowy. Oh! biedna ty suknio moja weselna, o moja biedna, moja piękna ślubna sukienko!« — Mara spożywa owoce swojej nikczemności: poślubia Jakóba i jest z nim napozór szczęśliwą. Upływu ośm lat. Wiolena przebywa wciąż w odludziu trędowatych, ślepnie i schnie z choroby i wyrzeczeń, ale ubodzy rozpowiadają dokoła o cudownym jej darze uzdrawiania. W pewną śnieżystą noc zimową, w samą noc wigilijną szuka jej w pustelniczej grocie — Mara. Tłumy ludu zalegają drogi i las w Chevroche, którędy prawowity król Karol VII. zdąża na koronację do Reims. Ale Mara nie bierze udziału w powszechnej radości; w zmarzłem zawiniątku tuli do piersi nieżywe ciało swej córeczki, Obeny. Odszuka cudotwórczą siostrę i złoży na jej łonie niemowlę, poprosi ją, będzie błagała, zaklnie, by wróciła jej dziecko. »Mleko matczyne kipi w moich piersiach i krzyczy do Boga jakoby krew Abla! Czyli potrafisz ty zrozumieć, o bezpłodna, co znaczy łamać się na ćwierci, aby dać życie tej oto drobnej, łkającej istocie? A ponadto przepowiedziano mi wówczas, że nigdy już więcej nie porodzę«. Wiolena broni się pokusie. »Przysięgam i świadczę się przed Bogiem, że nie jestem ja świętą!... Czyż nie jestem raczej jedną z najpokorniejszych przed Panem? czyż mam Boga mego wieść na pokuszenie? czyliż jestem mu podobną? żądasz odemnie, abym go sądziła?«. Pokutnicą tylko jest i cała jej siła jest w cierpieniu. Jest bowiem moc w cierpieniu, jeśli tak jest dobrowolne, jako grzech! Widziałaś, Maro, jak całowałam trędowatego? O biada mi, albowiem kielich cierpienia głęboki jest, i kto raz dotknie wargą jego brzegu, nie oderwie jej wedle chęci«. Z oddali dolatują echa okrzyków, witających króla, a w rozradowane tłumy padają pierwsze dzwony wigilijnej nocy. »Są to dzwony, co wołają na mszę o północy! O Maro, narodziło nam się Dzieciątko!... módlmy się przeto pospołu z bliźnimi«. Ta wspólna modlitwa, to liturgiczne *orare cum ecclesia* dopełnia reszty trzeciego »zdarzenia« przed dokonaniem się cudu. Wiolena i Mara, zapomniawszy jakoby o umarłej Obenie, czuwają na modlitwie wigilijnej. Z księgi świętej czyta Mara oślepłej swej siostrze pierwszy rozdział każdej z trzech nocnych mszy Bożego Narodzenia. Wśród dalekich pohukiwań trąb i echowego odgłosu dzwonów po lesie padają ze zbrodniczych ust Mary święte słowa przepowiedni Jezajasza, kazania papieża Leona, ewangelji Łukasza, przemowy papieża Grzegorza. Ale Wiolena słyszy ponadto, ona tylko jedna, głosy chórów anielskich w mistycznych responsorjach. I oto gdy modlitwa sióstr miała się ku końcowi, a na skraju widnokręgu przecierać się począł późny świt zimowy, poruszyło się coś żywego pod żebraczą połą płaszcza Wioleny. Wychyliła się nóżka niemowlęcia i zadrgała na mrozie. Dokonał się odnowa cud Bożego Narodzenia, nie z woli ciała ani męża, lecz z Boga i czystej Dziewicy. »Narodziło nam się dzieciątko! — szepcze przerażona pełnią łaski Wiolena — oto zwiastuję wam wielkie wesele... dziecię człowiecze zjawiło się na ziemi«. Oszalała z radości matka, porywa w ramiona żywą Obenę i odsła-

nia jej twarzyczkę. Zdziwione niemowlę, spojrzawszy w oczy dawnej matki, już jej nie poznało i załkało z cicha, a przerażona Mara odczytała w tych oczach okrutną prawdę tego cudu: nie były to już bowiem złe i czarne oczy Mary, lecz dobrotliwe, błękitne oczy Wioleny. A na wargach niemowlęcia zawisła kropla mleka z piersi matki-dziewicy . . .

»Zdarzenie« czwarte przenosi zemstę Mary, przebaczającą śmierć Wioleny, a z śmierci tej zbawienie osiedla Combernon. Mara nie ścierpi myśli, że Obena, mistycznie poraz wtóry wydana na świat przez Wiolenę, w zmartwychwstałem swojem ciele jest owocem tajemniczego małżeństwa między świętą jej siostrą, a dawnym jej narzeczonym, Jakóbem. Nie ścierpi straty dziecka i męża, zemści się, zabije Wiolenę. Ująwszy rękę ociemniałej, wiedzie ją nocą w osypisko piaskowe i zepchnąwszy na dno, przywali wozem, naładowanym piaskiem. Piotr z Craon, ów budowniczy kościołów, przebaczającym pocałunkiem Wioleny wyleczony już z trądu, szuka tam nazajutrz żwiru budowlanego, a odnajduje na pół żywe ciało, którego kiedyś pożądał. Przynosi je nocą do Combernon i oddaje Jakóbowi. Teraz dopiero, dopełniwszy swej ofiary, w godzinę śmierci odsłania Wiolena dzieje swojej krzywdy: prawdę o czystym pocałunku, o wskrzeszeniu Obeny i o swej jedynej miłości: »Gdybyście mi byli zaufali, Jakóbie, kto wie, możebym była ozdrowiała... Ale wy wierzyć musieliście raczej swoim oczom. Tak, wszakże to takie proste. Nie bierze się trędowatej za żonę, nie bierze się niewiernej. Nie żałujcie tego Jakóbie. Bo tak jest pewno lepiej.. Tam, dokąd ja zaszłam, trwa jeno cierpliwość, a niemasz już cierpienia. Ale ból świata jest wielki. A dopieroż, jakże ciężko jest cierpieć, a nie wiedzieć, po co? Ale czego inni nie wiedzą, tegom ja doświadczyła i chcę cię nauczyć... O, nie mów, że zostałeś mi obcym; o nie mów, że nie wiem ja, co znaczy cierpieć przez ciebie, i że nie znam męki kobiecej, która rodzi życie. Oh, wiem, oh, pomnę, jak z łona mego wytryskało życie, jakoby promień jedyny, i jak uwiędłe me ciało zakwitało na nowo! Oh, i wiem ja także, co się czuje, kiedy te wargi dziecięce szukają łakomie i po omacku, i znam te nienasycone usta!... Ale zresztą.. na cóż służyło mi to ciało? ukryło jeno w swem wnętrzu serce moje, zataiło je tak do cna, żeś go ty nawet nie rozpoznał, a dostrzegłeś jeno znaki zewnętrzne na nieszczęsnym zewłoku... Dlatego błogosławiona niech będzie ręka, która wiodła mnie tej nocy!... Ale tobie trza siły i dzieła, jasnego obowiązku i dokonanego zdarzenia. I dlatego to mam ja piasek w moich włosach... Czyń bez wytchnienia, oto jest wszystko. Nikt nie przyrzekał ci szczęścia. Pytaj jeno starej ziemi, a odpowie ci zawsze chlebem i zawsze winem... A później, kiedy przyjdzie kolej na ciebie i ujrzysz, że trzeszczą w zawiasach wierzeje wielkiej bramy, pomnij, że czekam cię z tamtej strony i że chcę ci otworzyć«. W dniu, w którym grzebią Wiolenę, powraca jej ojciec, Anne Vercors, z Ziemi Świętej. Cóż mu pozostaje? Umarła żona i dobra córka, a zbrodnia złej zamąciła pokój tego domostwa. Ale ponad osiedlem rozpina się, jak tęcza, błogosławieństwo odkupicielskiej śmierci Wioleny. Jeszcze zła Mara buntuje się przeciw cudowi, jeszcze, wyznając zuchwale swoją zbrodnię, krzyczy: »Nie mam nic przeciw Bogu,

niechaj zostaje tam, gdzie jest. Ale nasze nędzne życie jest dość krótkie! Niech nas zostawi w spokoju!« Ale i na nią spływa łaska wybawienia: ojciec godzi ją z małżonkiem. Bo i on, Anne Vercors, człowiek prawego serca, przezwyciężył na swój sposób życie, choć po innych chodził drogach, niźli Wiolena. »Nie posiadam już nic... Umarła żona. Nie żyje Wiolena. Tak, wszystko jest w porządku... Niech będzie pochwalona śmierć«. Ta śmierć Claudela jednak nie jest aktem ascezy, negacją życia, jeno inną jego formą, owocobraniem dojrzałego lata, potwierdzeniem istnienia. Odzywają się dzwony na Zwiastowanie z wież Monsanvierge. I oto pod łukiem tęczy, w zieleni drzew, przez którą pada poświetl zachodu, w rojowisku pszczół i poszumie gołębi, co rojem zlatują na stodoły, pełne stogów zboża, rozpoznają ci trzej w trzech uderzeniach dzwonów wiecznie żywy, bo zawsze gotowy się powtórzyć cud wybawienia: Anne: »On stał się człowiekiem« Jakób: »Umarł«. Piotr z Craon: »Zmartwych powstał«.

Pierwszy rzut dramatu o »Dziewczęciu Wiolenie« rozgrywał się współcześnie. Jego cudowność przypominała półrealistyczną nastrojowość dawnego Maeterlincka, to znaczy poza faktami mistycznemi pozwalała się domyślać przyczyn, działających siłami przyrodzonemi. Ale Claudelowi nie wystarczała taka niezdecydowana, wpółnaturalistyczna, a wpółmistyczna estetyka. Szukał usilnie formy, którąby ideologji jego dała wymowę prostą, harmonijną i tłumaczącą się bez wahań. Oddawna czuł wstręt do teatru realistycznego. Owa aktorka Lechy jeszcze w dramacie »L'echange« wyśmiewała w groteskowy sposób niedorzeczność owej gromady ludzkiej, która zamknąwszy się nie wiadomo po co, wieczorem w określonem miejscu, podzieliwszy się na widzów i aktorów, każe grać i oglądać coś, co dzieje się »niby naprawdę« na tej scenie. »Człowiek się nudzi i niewiedza czepia się go od urodzenia. Więc ponieważ o niczem nie wie, jak się zaczyna, albo jak się kończy, więc idzie do teatru. I ogląda siebie samego«. Tymczasem aktor winien tworzyć tak, jak poeta i jak myśliciel: nie d l a słuchacza, lecz w z a s t ę p s t w i e słuchacza (podwójne znaczenie franc. p o u r). Znaczy to, że jest rodzajem kapłana, celebrującego misterjum. Claudel podziwiał w Chinach tamtejszy teatr religijny, tak, jak za młodu zachwycał się dramatem muzycznym Wagnera. W miarę jak jego idee filozoficzne, religijne, polityczne i moralne zrastały się coraz organiczniej w określoną konstrukcję norm objektywnych, dokuczał mu coraz bardziej ów brak własnego stylu. Szukał takiej formy, o jakiej mówi ów budowniczy kościołów Pierre de Craon: »...albowiem pogański artysta buduje wszystko od zewnątrz, lecz my od wewnątrz tworzymy jako pszczoły czyli tak, jako dusza nadaje kształt swojemu ciału«. Wysiłki te doprowadziły w »Zwiastowaniu« do zdecydowanego zespolenia środków w liturgicznym dramacie średniowiecznym. Oddawna przeczuwał Claudel konieczność podporządkowania swej sztuki formom liturgji kościelnej. Łatwo to było wykonać w liryce refleksyjnej, ale o ileż trudniej w dramacie, tkwiącym głęboko w nałogach współczesnego teatru. Claudel miał jednak odwagę to uczynić. Na wiele lat przed ekspresjonizmem dzisiejszym uznał w g o t y k u średniowiecznym jedyny styl, godny doznań i przemian religijnych.

Jakoż, mimo ozdobną rozlewność dykcji bezwzględnie celowa konstrukcja całości, atmosfera wnętrza surowa i wskroś uduchowiona, symbolika witrażowo barwna, a przecież pełna światła i przejrzysta, ostrołukowo polotna, jakoby wniebowzięcia żądna strzelistość wyobraźni, a nadewszystko uczuciowość tych prostych ludzi, tkliwa, a jednak mocna i nieznająca wahań — oto jest czar claudelowego misterjum, urok, któremu nie oprą się nawet umysły skądinąd zgoła obce, a choćby i wrogie ideologji poety,

---

Monografię o Claudelu ogłosił Georges Duhamel, znany poeta z grupy unanimistów (*Paul Claudel* 1913). W równie entuzjastycznym tonie pisał Jacques Riviére w *Etudes* (1912). Ze stanowiska ściśle katolickiego ocenia dzieło Claudelowe jezuita Joseph de Tonquédec (*L'oeuvre de Paul Claudel* 1917). Stanowisko naogół negatywne zajął wobec Claudela i claudelizmu znany krytyk romantyki Pierre Lasserre w *Les Chapelles litteraires* (1920). Dobrze instruuje rozdział, poświęcony Claudelowi w książce romanisty z Bonn, E. R. Curtiusa *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*. Na tych studjach opiera się przeważnie szkic powyższy. Cytuję według zbiorowego wydania Claudela *Théâtre* 1912-13. 4 vol.

Nietylko dla wierzących, także i nam zabrzmiały pełne i czyste dzwony »Zwiastowania«.

Romain Rolland.

Nie uważałbym prawie za możliwe, aby tak mocny furor metaphysicus żyć mógł w duszy francuskiej.. Wobec niego umysł, choć wie, co o tem sądzić, zamilka, a dusza przygląda się z zapartym oddechem.

Ryszard Dehmel.

Paweł Claudel wynurza się z mórz indyjskich, uwieńczony w korale i w złote gady morskie, ociekający tem przeżyciem, w którem jak perła, dojrzała jego oczyszczająca dusza.

Francis Jammes,

W głębokiem wzruszeniu kończę lekturę »Zwiastowania« Claudela. To jest cudowne — najsilniejsze poetyczne, wogóle artystyczne przeżycie, jakie mi od lat całych było użyczone

Tomasz Mann.

Istnieją obecnie dwa teatry: teatr doniosły, pisany, lecz nie znajdujący dostępu na scenę, i teatr drugi, który się wystawia, który jednak całkowicie pozbawiony jest doniosłości. Sztuki Claudela ważniejsze są niż cała twórczość Capus'a lub Donnay'a. I niebawem wszyscy się o tem przekonają«.

André Gide.

PIOTR z CRAON.

Błogosławiony Bóg, co mię ojcem kościołów uczynił, i pojętność rozumną wszczepił w moją duszę i trzech wymiarów poczucie!

I napiętnował mię trądem a zwolnił z frasobliwości doczesnej, iżbym z francuskiej ziemi dziesięć Dziewic Mądrych obudził — którym nie zagaśnie oliwa — i ukształtował naczynie modlitwy!

Czemże jest owa dusza, ów klin drewniany, który lutnista osadza między obydwie ściany instrumentu — wobec tej wielkiej liry utajonej i tych wśród nocy Potęg kolumnowych, których wyrachowałem liczbę i odstępy?

Nie od zewnątrz — bynajmniej — wyrzeźbiam kształtów mamidło, — ale jak ojciec Noe od środka arki ogromnej poczynam pracę w jej wnętrzu i widzę w krąg, jak wszystko naraz w niej wzrasta!

I czem jest rzeźba ciała wobec tej duszy, którą tchnąć w nie trzeba? — I owej świętej próżni, którą się serce pokorne odgradza od swego Boga?

Nic nie jest mi za głębokie: studnie moje sięgają do głębin Pra-Krynicy.

Nic nie jest za wysokie dla strzały, co w niebo się wspina i Bogu wykrada pioruny.

Piotr z Craon przeminie, lecz dziesięć Dziewic — wszystkie jego córki — trwać będą jako naczynie tej wdowy.

Gdzie się bez końca odnawia skarb męki i święta miara oliwy i wina.

O, jak pięknym jest kamień i jak przerozkosznie miły rękom mistrza! W związaniu jego dzieła ileż piękna i miary! — Ona całość budowy, jakaż to rzecz jest wierna, jak przechowuje ducha; jakie cienie rysuje!

O, jakże winna latorośl najmniejszy mur okrasza a krzak róży ponad nim w rozkwicie

Jakże jest piękny, a w tej całości ileż prawdy żywej?

ze »ZWIASTOWANIA«.

MIECZYSŁAW BRAHMER.

Ideologja Claudela.

(Na marginesie »Zwiastowania«).

Czytelnikowi względnie widzowi polskiemu, który stanął — w zakłopotaniu niekiedy — przed obcem mu dotąd dziełem Claudela, mogą w pierwszej chwili dopomóc pewne analogje do literatury własnej. Wydaje się istotnie, że werset biblję przypominający, sposób wnikania w przyrodę, jak zwłaszcza metafizyczne ujęcie istoty drzew w *Art poétique* i symboliczny ich obraz w *Connaissance de l'Est*, lub wreszcie niezwykłe etymologje francuskiego poety, płynące z poczucia wielkiej, tajemnej, rewelatorskiej wagi słowa — nie są pozbawione odpowiedników choćby w twórczości Słowackiego. Podobieństwa to — dodać pospieszam — przy bliższem wejrzeniu kruche, zaprowadzić więc daleko nie zdołają. Jednakże dzięki tak powierzchownej nawet paraleli zyskać można początkowy punkt oparcia i wyjścia, — ostrzeżenie, iż poruszamy się w świecie mistycznym. Jest to świat wierzącego głęboko artysty, zamknięty w sobie, związany wewnętrznie obraz życia. Każdy z utworów Claudela stanowi jego fragmentaryczne, ale zarazem ściśle z całością spojone i w niej tylko znajdujące nieodzowny komentarz, odbicie. To też na podstawowy zrąb tej ideologji przelotnie bodaj rzucić okiem należy, chcąc zdać sobie sprawę z każdorazowych zamierzeń autora. Nie będzie szło przytem o głębsze wniknięcie we wszystkie przesłanki i wiązadła, miejsca tu nie znajdzie ocena, wskaźnik własnego stanowiska wobec poglądów poety: poprzestanę na wymienieniu pokrótce najważniejszych jego założeń, w łączności ciągłej z »Zwiastowaniem«. Starać się również będę jak najczęściej oddawać głos samemu autorowi.

Nie ubiega się oczywista Claudel o dyplom filozofa, mało waży sobie prawa ustalane przez naukę, pożyteczne o tyle, jego zdaniem, iż ułatwiają orjentację w »słowniku natury«. Nie zamierza też zgoła dążyć do »zrozumienia mechanizmu świata od spodu, niczem palacz, który na grzbiecie czołga się pod lokomotywę«, ale w obliczu wszelkich rzeczy stworzonych stanąć pragnie »jak krytyk przed dziełem poety«. I tu powtórzyć by mógł słowa, przy innej sposobności do gramatycznych pedantów skierowane: »w wierszach mych nie szukaj drogi, — szukaj środka«. Tym zaś ośrodkiem, kamieniem węgielnym a równocześnie punktem szczytowym, ku któremu wszystko zmierza, w którym wszystko łączy się i rozwiązuje, jest u Claudela Bóg, towarzysz jego nieodstępny. »Dramaty Claudela — powiada Duhamel — poznać nam dają Boga w stosunku do tragedji stworzeń; jego dzieła liryczne są objawieniem Boga, w którego twarz spogląda pogrążony w modlitwie poeta«. Całą twórczość dramatyczną Claudela ująć też można jako ciągłe zbliżanie się ku Bogu, — od »Złotej głowy«, gdzie człowiek o swym Panu zapomniał i sięgać chce po nieograniczone władztwo, — przez ruiny »Miasta«, nad któremi wznosi się już ku górze tęcza nadziei, — aż do »Zwiastowania« i »Zakładnika«, dwóch hymnów triumfalnych, anielskich symfonij zwycięstwa po walce.

Bóg Claudela nie jest oderwanem pojęciem filozoficznem, ale istotą najzupełniej konkretną, której obecność odczuwa bezpośrednio, niemal fizycznie człowiek, gotowy na jego przyjście. Tak Violena, gdy już zwróciła swój krzyk »ku Bogu, jakby był bardzo daleko«, w sobie Go nosi i piastuje:

»I gdybyś noc jedną była w mojej skórze, — do siostry się zwraca — nie powiedziałabyś, że ten ogień nie ma w sobie żaru.

Mężczyzna jest kapłanem, lecz nie zabroniono kobiecie być ofiarą«.

Tak Piotr z Craon urasta »spleciony z swym Bogiem, jako winny krzew i oliwka«.

Niebieskiej wszechmocy podporządkował Claudel zupełnie człowieka, wartość jego tem mierząc, w jakim stopniu istnieje przez Boga i dla Boga, o ile promień z zaświatów ściele się przed nim na drodze. Postaci Claudela dzielą się nietyle na ludzi w potocznem określeniu dobrych i złych, sprawiedliwych lub występnych. Po prawej stronie zasiadają ci wszyscy, którzy słyszą wyraźnie głos Stwórcy, otrzymują dar jego łaski [1]), po lewicy zaś owym miejsce przypada, co pod powłoką rzeczy widzialnych nie dostrzegają mistycznego znaku, zwróconego do nich wezwania czy drogowskazu. Violena i Anna Vercors nie wahają się poświęcić osobistego szczęścia — tak łatwo jego hojność przyszłoby zachować! — gdy doszedł ich uszu dźwięk »trąby, nie wydającej tonów, któreby każdy mógł słyszeć, — trąby, co od czasu do czasu wzywa wszystkich ludzi, ażeby części zostały rozdzielone«. Ale stara Elżbieta czy też Jakób Hury nie pojmą roli ich i powołania. — »Nie wiem — powiada matka. — Wiem, że jesteś tu i że mam dwoje dzieci«. A Jakób: »Nie należy żądać, bym zrozumiał to, co jest nademną». Lecz niema w tem winy niczyjej. Tak być musi:

»Niebo dla niebian, a ziemia dla synów ziemi.

Gdyż kłosy same nie wschodzą, a zbożu na ugorze trzeba dobrego pracownika...

Każdemu jego miejsce — w tem mieści się sprawiedliwość«.

I oto, na głos Boga, rodzi się ofiara, nosząca u Claudela znamię chrystusowego odkupienia, dzięki świadomości bohaterów, którzy nie wątpią, że są przedstawicielami wielu innych, niezliczonego w swej szarzyźnie tłumu. Ma to głębsze podłoże w ideologji poety. Człowiek wogóle — jego zdaniem, — stojąc pośrodku między Bogiem a przyrodą, łączy ją i w harmonijny obraz w umyśle swym układa, dzięki inteligencji, którą został obdarzony, i w ten sposób reprezentuje przed Panem niższe od siebie stworzenia. »W stosunku do Boga jest delegatem dla spraw zewnętrznych, przedstawicielem i pełnomocnikiem«. Albowiem *tout passe et rien n'étant* p r é s e n t, *tout doit être* r é p r e s e n t é«. Poczucie podobnej roli odzywa się w Annie Vercors, kiedy ciągnie za morze:

---

[1]) Nie należy jednak widzieć w nich świętych. »Przysięgam, oświadczam i protestuję w obliczu Boga, że nie jestem świętą!« — woła Violena, w liście zaś, napisanym po premjerze »L'Otage« przestrzegał autor: »Powtarzam tu raz jeszcze to, co powiedziałem w związku z »Zwiastowaniem«: nie świętych pragnąłem przedstawić, ale słabe stworzenia ludzkie, ujarzmione przez Łaskę«.

»Nie jestem sam! Lud wielki raduje się i wyrusza wraz ze mną!...

A skoro prawdę powiedziano, że chrześcijanin nie jest samotny, ale w łączności zostaje z wszystkimi braćmi swymi,

Tedy królestwo całe ze mną śle błaganie i podąża ku Stolicy Boga,...

A ja wysłannikiem jego jestem i unoszę je z sobą«...

Nie inaczej czuje oślepła, skostniała, zarazą zżarta Violena:

»Zaiste, niedole tego czasu są wielkie.

Ludzie nie mają ojca. Rozglądają się i nie wiedzą już, gdzie jest Król i Papież.

Dlatego ciało moje mękę cierpi w miejsce chrześcijaństwa, które się rozprzęga«.

Ta zbawcza ofiara Violeny — by od »Zwiastowania« jak najmniej odbiegać — daje atoli nadewszystko wyraz bezmiernej tęsknocie za absolutem, przepalającej ciało żądzy połączenia się z Bogiem, któremu człowiek oddać się winien, jako Jego niezaprzeczalna własność. Śmierć musi się przeto zjawić, niosąc radosne wyzwolenie. Poezja Claudela brzmi też, jak dwuśpiew, w którym śmierć głosem pełnym słodyczy góruje nad życiem:

»Jakże pięknie jest żyć! — wzdycha gasnąca w aureoli i woni cudu dziewica niepokalana. — Ale jak dobrze również jest umierać! Kiedy wszystko do cna ukończone zostało i gdy rozpościera się zwolna nad nami zasłona, jako najgęstszy cień«.

»Czyż celem życia jest żyć? — pyta Anna Vercors. — Czyż stopy dzieci bożych miałyby wróść do tej nędznej ziemi?

Nie życie jest celem, ale umieranie, nie ciosanie krzyża lecz wstąpienie nań i oddanie tego, co posiadamy, z uśmiechem.

W tem leży radość, w tem swoboda, w tem wdzięk, w tem wieczna młodość...

Jakąż wartość ma świat wobec życia? A w czemże jest wartość życia, jeśli nie w tem, że się je oddaje?

I poco troskać się, kiedy tak prostem jest słuchać?«

Posłuszeństwo: oto główne przykazanie człowieka, który misję mu daną winien wypełnić do końca, bezwzględnie:

»Nie jest świętością dać się ukamienować przez Turków lub trędowatego ucałować w usta,

Ale wypełnić polecenie Boga natychmiast,

Czy przyjdzie

Zostać na miejscu swojem, czy też wznieść się wyżej«.

Wie o tem dobrze Anna Vercors — jego to były słowa — kiedy po zgonie córki zapytuje, czy wydano wszystkie zarządzenia w związku z jutrzejszym pogrzebem, na odruch zaś zgorszonego nieczułością ojcowską Jakóba spokojnie odpowiada: »Trzeba, by się wszystko dokonało. Trzeba, by rzeczy wszelkie godnie były wykonane«.

Każdy z żyjących ma bowiem ściśle, od wieków, wyznaczone miejsce i rolę w wszechświecie. »Nie jest rzeczą kamienia wybierać swe miejsce ale Twórcy Dzieła, który wybrał go« — ostrzega Piotr z Craon. Największym przeto występkiem być musi zboczenie z naznaczonej przez Boga drogi —

i w tem leży metafizyczna, że się tak wyrażę, ohyda wymiany, jakiej dopuszczają się Ludwik Laine i Tomasz Pollock Nageoire. Niema zaś szczęścia nad dokonanie swego posłannictwa, radości silniejszej nad zachwyt Violeny, skoro w niej rozkwitło »powołanie śmierci, jak lilja dostojna«. Dopiero, kiedy zadanie wypełnione zostało jak pisano, przychodzi wieczorna godzina ciszy, błogiego wyczerpania, zbycia się sił, do walki już niepotrzebnych:

»Wystarczy mi to słońce, które zgaśnie za chwilę — rzecze Anna Vercors.

Całe życie, jak ono, uprawiałem ziemię, wstając i zachodząc z niem razem.

A teraz wstępuję w noc i lęku ona we mnie nie budzi, gdyż wiem, że tam również wszystko jasne jest i ustalone...

Słońce i ja, ręka w rękę,

Pracowaliśmy, a to, co poza trud nasz wykracza, nie obchodzi nas zgoła. Moja praca już skończona«...

Niewypełnienie przez człowieka przypadających mu zadań stanowi grzech najcięższy, gdyż burzy ład utrwalony świata, który w oczach Claudela nie jest bynajmniej grą zmiennych sił, ale trwałą, niewzruszalną budowlą, i wykończeniem architektonicznem szczegółów na myśl przywodzić może kręgi Dantego. »Wszystko ma swe miejsce, które nie może być innem; wszystko jest gotowe i oznaczone«. Przed skostnieniem i martwotą, któreby zwłaszcza dla artysty złowrogiemi okazać się mogły, chroni jednak tę koncepcję różnorodność wzajemnych stosunków, jakie łączą z sobą rzeczy przez Boga stworzone. Żadna z nich nie może bowiem istnieć w oderwaniu; byt każdej zależy od istnienia wszystkich innych, razem z nią zrodzonych *(»co — naissance«)*. »Ziemia związana jest z niebem — naucza Anna Vercors, człek znający prawo boże i stąd tak często przez nas na świadka wzywany — ciało związane jest z duchem, wszystkie twory, które Bóg jednocześnie powołał do życia, pozostają z sobą w łączności, wszystkie razem są sobie wzajemnie potrzebne«. Spotykają się przeto i kojarzą w formy rozliczne, dążąc do ogólnej harmonji i równowagi, której Bóg jest najwyższym wyrazem i celem. Dlatego powiedzieć przychodzi, że »wszystko jest ruchem« i dlatego »za każdym oddechem naszym świat jest tak samo nowy, jak kiedy pierwszy człowiek pierwszym łykiem zaczerpnął po raz pierwszy powietrza«.

Lecz »pod tem, co przemija, kryje się zawsze to, co trwa«: poczucie ciągłości w dążeniu do jednego celu, towarzyszące Annie Vercors gdy w drodze na Kalwarję zbawienia czuje przy sobie obecność wszystkich swych zmarłych; ład wszędzie, czy to w osiedlu przytulonem do stoków Monsanvierge, czy w królestwie Franków, czy w całem państwie bożem. Więc w godzinie, gdy się pełnić będzie cud mistyczny za sprawą ofiarnicy, świat cały wróci do normy, z której wypadł na chwilę, by żadnego już tonu nie zbrakło w hymnie wesela, w śpiewie dziękczynnym na cześć łaski. Oto po długiem wygnaniu przybywa król w mury Reims, a papież osiadł znowu na stolcu piotrowym. Dwaj przedstawiciele władzy najwyższej na ziemi stwierdzają, iż węzły odwieczne nie zostały zerwane.

W tem powiązaniu i w tej zależności wzajemnej wszelkich tworów Boga, obok poruszonej już reprezentatywnej roli jednostki — leży zarazem źródło symbolizmu Claudela, któremu postać konkretna nie wystarcza. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do słowa, odtwarzającego samym już rytmem naturę przedmiotu, który określa:

»Wymawiając imię każdej rzeczy,
Jak ojciec wywołujesz ją tajemniczo w jej zaczątku i w miarę, jak niegdyś
Współdziałałeś w jej stworzeniu, przyczyniasz się do jej trwania«.

Celem poety nie jest tedy rozumowa interpretacja świata, ale wywoływanie go swym głosem, dźwiękiem słów; one przez bogactwo swych skojarzeń składają się na obraz rzeczywistości:

»Dźwięk słów i ich znaczenie, stopione razem w jedno zdanie,
Mają tak subtelne wymiany i tak tajemne harmonje, że dusza w skupieniu
Spostrzega, iż idea czysta nie będzie się wzbraniać przed rozkosznem dotknięciem«.

Z tych też względów ma zwyczaj poeta nadawać swym bohaterom imiona zaczerpnięte z własnej wyobraźni, które w odczuciu jego są nieoddzielną cząstką indywidualności ludzkiej owych aktorów dramatu.

Idąc dalej, nie należy wszakże popadać w jednostronność i w postaciach scenicznych Claudela widzieć wyłącznie symbole, pozbawione rysów, bezpośrednio z życia przejętych. *Il n'est science que du général, il n'est création que du particulier* — sądzi poeta i zgodnie z tem założeniem nie stroni zazwyczaj od charakterystycznych szczegółów. I jakkolwiek mieszkańcy Combernon odmalowani zostali z wielką prostotą, nie brak im przecież plastyki — dość spojrzeć choćby na Annę i jego żonę: »staruchę, która żywi się naparstkiem mleka i kawalątkiem chleba«, a obok niej »starca, co uszy ma pełne siwych włosów, jak rdzeń karczocha«.

Z poczucia związku wszechrzeczy wywodzi się również obrazowość Claudela, która olśniewa zazwyczaj przepychem, niekiedy wzbiera ponad miarę, a często w zdumienie wprawia świeżością porównań i przenośni. Powiedziano w *Art poétique*, że sztuka opiera się na przenośni, to znaczy »słowie nowem, które powstaje przez sam fakt, iż łącznie i równocześnie istnieją dwie rzeczy różne«. Wśród obrazów poety wybitne zaś miejsce przypada metaforom, zrodzonym z obserwacji ciała ludzkiego. »Oto wyciągam ramiona w promieniach słońca, jak krawiec, który odmierza materję« — mówi o sobie ojciec Vercors. I nie jest to przypadkowe zestawienie, gdyż człowiek stanowi kanon estetyczny Claudelowej sztuki. Niedarmo Piotr z Craon każe uczniowi swemu iść na rusztowanie i pomagać w pracy murarzom: w ten sposób pozna przez dzień jeden dwie rzeczy ważniejsze niż wszelkie reguły sztuki — ciężar, jaki człowiek unieść zdoła i wysokość ludzkiego ciała. Ani bowiem dla Noego nie mogło być obojętnem ciało, kiedy budował arkę, ani w gotyckiej katedrze nie potrafi się budowniczy wyrzec tej podstawowej miary. Na niej opiera się również wiersz poety, uznający jedno tylko naturalne, prawo — oddechu:

»O mój synu! gdy byłem poetą wśród ludzi,
Wynalazłem ten wiersz, który nie miał rymu ni miary,

I określiłem go w tajemnicy serca mego jako tę czynność podwójną [i wzajemną,
Przez którą człowiek czerpie życie i wydaje, w najwznioślejszym [akcie wydechu,
Słowo płynące z ducha«.

Nie zawsze wprawdzie można z łatwością uzasadniać podział na wiersze, przez Claudela wprowadzony: cechy fizjologiczne autora odgrywają tu bezwątpienia znaczną rolę i wytłumaczyć by zdołały zapewne wiele szczegółów, w których czytelnik lub słuchacz gotów widzieć jedynie dowolność. W ogólnych wszakże zarysach związek, jaki istnieje między charakterem i stanem chwilowym poszczególnych osób, a formą wiersza, którym przemawiają, występuje dość jasno. Ten rytm zaś wewnętrzny brzmi nietylko w wersetach, ale również w wielu dramatach Claudela, których zakończenie jest jakgdyby ostatnim, lekkim, cicho ulatującym oddechem.

Zdawać się wówczas może, iż duch poety wznosi się w ekstazie ku Bogu, któremu każdą pieśń swą poświęca. Subjektywizmu bowiem wyrzeka się Claudel zupełnie i jako wieszcz mityczny pragnie być tylko głosem swego Stwórcy. Od Niego otrzymał wszystko:

»Z ducha i dźwięków, któreś we mnie włożył.

Uczyniłem oto w mem sercu wiele słów i zmyślonych historyj, a zarazem postaci z ich różnemi głosami«..

Jemu też wszystko oddać pragnie:

»Twój śpiew, Muzo poety,

Nie jest trutniem brzęczącym, szemrzącem źródłem, ni ptakiem rajskim w goździkach!

Ale, iż Bóg święty początek dał wszystkiemu, radość twa mieści się w posiadaniu Jego imienia.

A jako rzekł pośród ciszy: »Niech się stanie«! – tak, miłości pełn a powtarzasz: »Stało się« — wedle słów Jego,

Niczem dziecko małe, co pierwsze składa zgłoski,

O służebnico Boga, łaski pełna«!

Służebnicą Boga jest też twórczość Claudela do dna.

Jeśli prawdą jest, iż jako woda tryska z ziemi,
Tak natura otwarła nam źródło słów pośrodku warg poety,
Powiedz mi, skąd wypływa to tchnienie, przez usta twoje kształtowane w słowa.
Albowiem, kiedy mówisz, podobny drzewu, co wszystkiemi liśćmi
Wzrusza w ciszy Południa, pokój zwolna wstępuje w nas na miejsce myśli.
Przez śpiew ów, pozbawiony myśli, i słowo to, nie mające głosu, dostrojeni jesteśmy do melodji świata.
Niczego nie wyjaśniasz, o poeto, ale rzecz wszelka dzięki tobie jasną dla nas się staje.

z »LA VILLE« CLAUDELA.

LECHY ELBERNON.

Teatr. Nie wie pani, co to jest?

MARTA.

Nie.

LECHY ELBERNON.

Jest scena i widownia.

Zamknięte wszystko. Ludzie schodzą się tu wieczorem i zasiadłszy rzędami, jedni za drugimi, patrzą się.

MARTA.

Na co? Skoro wszystko jest zamknięte?

LECHY ELBERNON.

Patrzą na kurtynę, zasłaniającą scenę, i na to, co dzieje się poza nią, skoro ją podniesiono.

A na scenie dzieje się coś, jakoby naprawdę.

MARTA.

Lecz skoro to nieprawda! Więc to są niby zwidy, co się jawią we śnie?

LECHY ELBERNON.

I dlatego właśnie przychodzą do teatru w nocy.

Spoglądam po nich, a sala jest jakoby ciało żywe i ubrane w suknie:

I obsiedli mury niby muchy aż pod powałę.

I widzę te setki bladych twarzy.

Człowiek nudzi się i niewiedza czepia się go od urodzenia.

A że o niczem nie wie, skąd się ono wywodzi ani gdzie się kończy, przeto idzie do teatru.

I spogląda jakoby sam na siebie, złożywszy ręce na kolanach.

I płacze i śmieje się i nie bierze go ochota, aby stąd odejść.

Spoglądam po nich i wiem, że tamten oto, to kasjer, który wie, iż jutro

Sprawdzać będą jego książki, i matka cudzołożna, której dziecko zapadło onegdaj w chorobę!

I ten, co właśnie targnął się po raz pierwszy na cudzą własność i ten, co próżnował od poranka.

Patrzą i słuchają, jakoby drzemali.

MARTA.

Oko jest po to, by widziało, a ucho, by słuchało prawdy.

LECHY ELBERNON.

Ale czemże jest prawda?

z »L'ECHANGE« CLAUDELA.

Byłoby największą niesprawiedliwością analizować utwory dramatyczne Claudela utartym zwyczajem, który polega na określaniu przedewszystkiem fabuły, sytuacyj i postaci... Należy wyjść z pojęć abstrakcyjnych, ogólnych, które stanowią tych dzieł podłoże. Bohaterzy Claudela są uosobieniami czynności moralnej lub religijnej, którą moralista ujmuje z wielką mocą, poeta zaś odczuwa w całej potędze, majestacie, dobroczynności lub słodyczy. Violena, czyli wyrzeczenie, chrześcijańskie poddanie się krzywdzie, dobrowolne całopalenie, oddanie się Bogu, spokój duszy złożonej w ofierze, wśród najstraszniejszej nędzy; Piotr z Craon, czyli bezinteresowna misja artysty, budowniczego kościołów, zborów pospólnego nabożeństwa, człowiek, który nie żyje dla siebie, ale dla sławy Grodu, uświetnienia Stwórcy w kamieniu i marmurze; Anne Vercors, czyli stary dzierżawca, co trudem półwiekowem, spełnianiem obowiązków i zdrowym rozsądkiem powiększył swe mienie — patrjarcha o zmierzchu dnia, dobrze spełnionego.

Naprzeciw tych postaci cnotliwych i pobożnych — natury niższe lub przewrotne: Mara, siostra i współzawodniczka Violeny, czyli chciwość i nieludzkość chłopki łasej na zysk, która, nawet względem najdroższych sobie i najbliższych, zna jedynie przepisy kodeksu, o ile na jej korzyść wychodzą...

Marta, Violena nie są w całej pełni żywemi indywidualnościami. Nie są to również mówiące i poruszające się abstrakcje. Claudel maluje w nich i opiewa nie cnotę w stylu Corneille'a, cnotę doskonałą, pewną siebie i uświadomioną, która się sama określa przez wygłaszane zdania i maksymy, — ale raczej, powiedziałbym, proste, codzienne dzieje cnoty, te dzieje o wiele więcej skromne niż wzniosłe... Jakąż w tym zakresie wykazał często subtelność myśli! Jaki polot wyobraźni, ileż przejmujących dobył akcentow! Marta, Violena nie są ani postaciami realnemi, ani abstrakcyjnemi typami. Są to poematy, są to psalmiczne wersety.

Pierre Lasserre.

Pseudo-szekspirowskie marjonetki Maeterlincka — mogły się pojawić na scenie jedynie z akompanjamentem muzyki. »Monna Vanna« jest pospolitym dramatem, »Niebieski Ptak« żył tylko dzięki ślicznym dekoracjom rosyjskim, które mu dały oprawę i wniosły w tę fałszywą baśń Andersena, pozbawioną doszczętnie nowych obrazów poetyckich, — lekkość i głębię mistyczną, czego jej właśnie nie stało. Przeciwnie, zarówno pod względem literackim, jak i dramatycznym, dzieło Pawła Claudela samo sobie wystarcza i wpływ wywarło na wielu pisarzy.

Claude Berton.

Bezustanne kaskady przenośni wnoszą w poezję Claudela zmysłowość naiwną i nową, która wybucha i staje się ciągłem olśnieniem, ukazując realną, żywą postać rzeczy. Claudel myśli bowiem obrazami, zmysłami. Myśl jego, jak każda myśl pierwotna i głęboka, jest zmysłowa. Nie przynosi ona ekstraktu wrażeń, ani wydaje się subtelnym, lecz ulotnym zapachem, uzyskanym przez destylację tysięcy kwiatów. Jest ciężka, realna, dobyta bezpośrednio z rzeczywistości. Praca poety nie polega na mechanicznem łączeniu abstrakcyjnych terminów, lecz przypomina kiełkowanie uciążliwe, skryte, wolne, odbywające się po omacku; bujność, do której dochodzi, jest niczem rozkwit przyrody, pełna barw, ocieka światłem i pięknem. Język Claudela nie posługuje się obrazami przystosowanemi do myśli, ale objawia nam myśl samą, która rozwija się słowami, łańcuchem obrazów pierwotnych, snutych tak, jak budzą się w wrażliwości, niczem jeszcze nie spaczonej. Obrazy te zwracają się nietylko do wzroku: chłoniemy je wszystkiemi zmysłami równocześnie; wznoszą się, potężniają, ogarniają nas, każą nam drgać wedle swego rytmu — i w chwili, gdy ciało nasze kąpią zmysłową falą, składają w duchu naszym tajewnicę swego znaczenia. Wystarczy poddać się im, by je zrozumieć, gdyż przenikają w nas ze wszystkich stron, głosząc jednocześnie na różną modłę — prawdę tęsamą. Wszystkie słowa, jak mają blask i dźwięk, tak posiadają ciężar, zapach i smak. Zmysłowość Claudele nazwać można wielowymiarową: stąd też nadaje ona rzeczom objętość i głębię, — pełnię życia.

Aby się jednak jej poddać, aby odczuć jej moc, trzeba zachować w sobie pierwotną bezpośredniość i prostotę, lub umieć wskrzesić w sobie tę spuściznę; trzeba posiadać jeszcze ów cudowny, dziecinny dar pojmowania przez obrazy, dochodzenia myśli przez ilustracje; trzeba nie oddzielać idei od jej zmysłowych form. Cóż bowiem, w przeciwnym razie, pojmiemy z mowy tego, który jest »niby zwierzę pośrodku ziemi, niby koń rozkiełzany, co wznosi ku słońcu krzyk człowieka«.

...Chcąc mówić o Claudelu, należałoby powiedzieć wszystko jednym tchem.. Nieszczęsny ten, kogo pierwsze zetknięcie z Claudelem nie przerazi! Albowiem znaczyć to będzie, iż nie zrozumiał. Claudel jest straszliwym i okrutnym... Niech nikt nie sądzi, że można mu ofiarować chłodny podziw! Nie żąda on bynajmniej przyzwolenia naszego smaku; domaga się duszy naszej, aby Bogu ją oddać; pragnie wymusić naszą zgodę wewnętrzną; chce wyrwać nas, naprzekór nam samym, z ohydy wątpienia i dyletantyzmu... Jest misjonarzem i apostołem... Odrzucić chrystjanizm Claudela, znaczy skazać się na jedyną ucieczkę — w ramiona nicości..

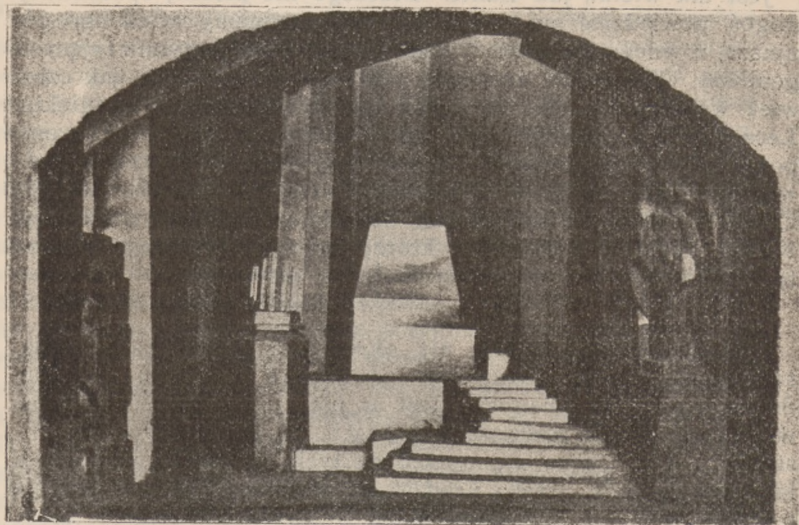
Jacques Rivière.

Jest tak wielki, jak Dante. Dlaczego nie można, spotkawszy kogoś, powiedzieć mu: »Czy pan wie, że mamy wielkiego genjusza, równego Dantemu?« Claudel jest największym z żyjących genjuszy. Wszystko antyczne stworzył poraz wtóry, jak człowiek współczesny. To, co czyni, jest rojalistyczne i katolickie. Lecz cóż to szkodzi? Jest tak wielkim, że nie odczuwamy potrzeby przeciwstawiania się jego poglądom. Jest czemś pierwotnem. Sądzono, iż istnieje tylko Tołstoj i Ibsen. Nie! istnieje Claudel... Nieprawdopodobnem się zdaje, jak mało go znamy. Niema bodaj trzysta ludzi, którzy znają największego pisarza teraźniejszości. Samym nawet literatom jest obcy«.

Charles Louis-Philippe.

»Raczej odczuć można, niż określić, co ta twórczość silna, szerokiem płynąca łożyskiem, zawdzięcza tragikom greckim, Szekspirowi, Whitmanowi. Jest w niej oryginalność potężna, wsparta w swych pierwszych krokach na dłoni ojcowskiej mistrzów; lecz, chcąc się oprzeć na tych dłoniach, wyniosłych jak szczyty gór, trzeba urodzić się wielkim... Mówię jedynie o »Tête d'or«, a już słowa moje wezbrały, nie sięgając może poziomu, którego wyniosłość oddaćby należało. Weszliśmy do wnętrza genjuszu rozległego, gdzie kroki na kamiennych płytach rozbrzmiewają tysiącznem echem; wielość dźwięków mogłaby stać się przeszkodą w słyszeniu tego, co głosy różne mówią szeptem poza filarami. W tym czasie, gdy opinja idzie w literaturze za gestem bezwstydnym szeregu miernot umysłowych, zbytecznem jest określać talent autora »Tête d'or« inaczej, jak przez aluzje. Gdybyśmy rzekli, iż posiada zmysł tragiczny i wszystkie zalety wielkiego poety dramatycznego w zarodku, niewiele by się głów obróciło, a mało z nich bez złośliwego uśmiechu. Zresztą, zamknął się dobrowolnie w grobie tajemniczym, on, fakir sławy, co wolał być nieznanym, niż niezrozumianym«. *Rémy de Gourmont.*

Niepodobna śledzić historji prądów umysłowych owej doby, by nie spotkać tej wyniosłej, zagadkowej postaci, która, wraz z Karolem Péguy, dała pokarm duchowy tym samym młodym ludziom, którzy u Barrèsa i Maurrasa znaleźli odczucie rzeczywistości francuskiej. Dziwną konstelację tworzą razem te cztery nazwiska; jakkolwiek wydawać się mogą różnemi, to niemniej jest faktem, że łączą się w znak jeden, pod którym wielu młodych rozwijało się i wzrosło. Péguy, Claudel zjawili się, by dokończyć w zakresie religijnym podniesienia się duchowego, którego dokonali Maurras i Barrès. Był czas, gdy wpływy te, tak różnorodne, kojarzyły się w potrzebie, której odpowiadały – potrzebie heroizmu i świętości; całopalenie wielkiej wojny stać się miało jej stwierdzeniem«. *Henri Massis.*



»Zwiastowanie« u Tairowa.

Model sceny. (Jedyna, »syntetyczna« dekoracja).

JERZY CHODECKI.

„Zwiastowanie“ u Tairowa.

Jeden z najsławniejszych reżyserów-nowatorów rosyjskich, Aleksander Tairow, wkrótce po otwarciu »Teatru Kameralnego« w Moskwie (12. XII. 1914) wystawił »Zwiastowanie« Claudel'a. Z chwilą powstania tej nowej sceny cała Moskwa teatralna podzieliła się na dwa obozy: pierwszy zostawierny starym zasadom Stanisławskiego, ignorując Tairowa, drugi natoł miast, uważając że Stanisławski ze swoim teatrem nie ma już nic do powiedzenia, a pragnąc iść nowemi drogami, poszedł za Tairowem, widząc w nim jedynego człowieka, który potrafi uratować teatr od zbliżającej się ruiny.

Z całą energją i zapałem zabrał się Tairow do roboty, wypowiadając z miejsca otwartą walkę teatrowi naturalistycznemu. »Wszystko odwrotnie!« W tych dwóch słowach wyraził właściwie Tairow całą swoją początkową ideologję. »Wszystko jak w życiu« głosił teatr naturalistyczny. »Wszystko n i e jak w życiu« ogłosił Tairow. — »Widz musi zapomnieć, że ma przed sobą scenę«. »Ani przez chwilę widz nie śmie zapomnieć, że jest w teatrze«. — »Aktor powinien się czuć na scenie tak samo, jak w życiu«. »Aktorowi ani przez chwilę nie wolno zapominać, że jest na scenie, nie zaś w własnym pokoju«. — »Aktor musi wszystko szczerze przeżywać«. »Żadnych szczerych przeżyć aktor mieć nie może

i nie powinien« — i t. d., i t. d. (A. Tairow — »Zapiski reżysera«, str. 24 Moskwa, nakładem Teatru Kameralnego).

Po kilku miesiącach pracy, mając już za sobą niejedną sztukę i stojąc na pewnym gruncie, Tairow wystawia «Zwiastowanie«. Nie znamy powodów, które go do tego skłoniły. W swych »Zapiskach« Tairow pisze: »istotna akcja dramatyczna toczy się wyłącznie między dwoma zasadniczymi biegunami: między misterjum a arlekinadą«. Ku tym dwom biegunom chciał dążyć Tairow jednocześnie, i to go skłoniło prawdopodobnie do wystawienia »Zwiastowania«. Wystawił. Sztuka wypadła blado, wrażenia po sobie nie zostawiła, i mimo wielkiego nakładu kosztów i pracy nie długo się utrzymała w repertuarze. Najważniejszem jest jednak to, że sam Tairow mimo całej pewności siebie uważa przedstawienie to za nieudane. Najlepszym zaś tego dowodem, że w swej książce, omawiając dokładnie pracę nad wszystkiemi prawie sztukami, granemi w tamtym okresie czasu, o »Zwiastowaniu« nie mówi ani słowa. Widocznem jest, że ani kierownik, ani jego świetni zresztą aktorzy nie umieli do tej sztuki podejść, albo podeszli do niej ze strony niewłaściwej. Zobaczymy, że raczej ta druga ewentualność jest prawdopodobną. I jak w swoim czasie w teatrze światowej sławy, w teatrze Stanisławskiego padł Hamlet, bo kierownicy i aktorzy, przesiąknięci drobiazgowym naturalizmem i zabsorbowani fotografowaniem codziennego życia, nie potrafili sięgnąć ponad tę codzienność, tak samo Tairow, hołdując li tylko zewnętrznie - widowiskowej stronie teatru, nie potrafił rozwiązać zagadnień wyzwalającego się z pęt codzienności ducha, nie potrafił odnaleźć drogi ku misterjum. I choć próbował też sił w misterjum poza »Zwiastowaniem«, wystawiając na samym początku istnienia Teatru Kameralnego »Sakuntalę« Kalidasy, jednak i tu w interpretacji Tairowa mistycyzm zeszedł na drugi plan, ustępując miejsca rzeczom nieistotnym. Tairow zresztą sam się przyznaje, że wobec »Sakuntali« kusił go najbardziej fakt, iż »Sakuntala« jest sztuką hinduską. dotąd nigdzie nie graną,a w ięc nie obwarowaną w grze i inscenizacji żadnemi przesądami. Czyli — pole eksperymentu jest naoścież otwarte. drogi są całkiem wolne i dowolne. Wstępując na nie, Tairow śmiało odsunął na drugi plan element mistyczny, zwracając, jak zresztą zawsze i wszędzie, baczną uwagę na stronę li tylko zewnętrzną, widowiskową.

Mniej więcej tak samo przystąpił Tairow do »Zwiastowania«. Przyczyny niepowodzenia tej sztuki staną się dla nas zrozumiałe, gdy się przyjrzymy bacznie ideom i kierunkom, jakiemi się posługiwał Tairow jako kierownik Teatru Kameralnego. Wiemy już, że zaczął on od zwalczania wszystkiego. co miało jakikolwiek związek z naturalizmem. »Byle nie tak, jak u Stanisławskiego«. Godził więc w słabą stronę tego teatru, w tak zwaną »czwartą ścianę«. Sprawę tę musimy szczegółowiej omówić. Dążąc do konsekwentnego naturalizmu, teatr Stanisławskiego zmierzał ku »illuzjonizmowi«, ku złudzeniu rzeczywistości. Jaknajlepiej, jaknajpełniej, jaknajdokładniej skopjować życie. Doprowadzić do tego, żeby widz zapomniał, że jest w teatrze, że przed nim »grają aktorzy«. Niema »aktorów«! Niema »gry«! Jest, ra-

czej musi być »żywe życie«. Aktorzy przedewszystkiem »przeżywali«. Nie było pana X grającego pana Z, był tylko p. Z, który wchodzi do pokoju (nie na scenę!), który się martwi, śmieje, pracuje, rozmawia. Robi to, co mu ludzie i los nakazał. Tymczasem widz jest tylko przypadkowym świadkiem tego, co się w tym pokoju dzieje. Widz niechcący zobaczył, podsłuchał, i z tego co zobaczył i co podsłuchał, wyciąga pewne wnioski; tak samo jak w życiu codziennem: martwi się, jeśli temu »człowiekowi w pokoju« dzieje się krzywda, albo się cieszy, gdy tamten się śmieje. Idąc dalej w tym kierunku, teatr naturalistyczny nie ograniczył się li tylko do aktorów. Wszystko na scenie musiało dopomódz widzowi do odczucia, że ma przed sobą właśnie to »żywe życie« codzienności, nie zaś scenę. A więc — dekoracje, rekwizyty, kostjumy, charakteryzacja. efekty świetlne i t. d. Jeśli na scenie ma być drewniana chałupa — zamiast malować ściany na płótnie, buduje się je z »prawdziwych« belek. Na scenie ogród w jesieni; a więc maszyniści sypią z góry zżółkłe liście »prawdziwe«; przynosi ktoś komuś na scenie kwiaty — kwiaty te muszą być koniecznie prawdziwe. Jest kuchnia, gotuje się obiad — widz musi odczuć zapach kiszonej kapusty — i t. d. Niepodobna tu wymieniać wszystkich środków, któremi posługiwał się teatr naturalistyczny, aby tylko ten widz, broń Boże, nie uprzytomnił sobie, że jest »w teatrze«, że tu »grają aktorzy«. Otóż gdy praca w tym kierunku posuwała się coraz dalej, »naturaliści« zauważyli olbrzymią lukę w swoich artystycznych zdobyczach, mianowicie: każdy pokój ma cztery ściany Tymczasem na scenie jest ich przecie tylko trzy, bo »przez czwartą« patrzy widownia. »Czwartej ściany« niema. Co tu robić? Najlepiej by było, gdyby się dało zbudować »prawdziwy dom« zamiast sceny, by widz mógł przez dziurkę od klucza obserwować, co się na scenie dzieje. To jednak niemożliwe. Jak tu ratować sytuację, rezygnując jednocześnie z »nieprzeźroczystej« czwartej ściany i z tej dziurki od klucza? Oto jeden z przykładów rozwiązania: na scenie pokój. Bierze się więc kanapę lub kilka krzeseł i ustawia się je tuż koło rampy — tyłem do widowni. Sytuacja taka ma zrobić wrażenie, że krzesła te stoją, jak w każdym pokoju, koło ściany, koło tej nieistniejącej na scenie »czwartej ściany«.

Zmierzając w tym kierunku, teatr naturalistyczny doszedł do absurdu; stanął wobec zagadnień, które wychodzą po za ramę teatru jako takiego. Tairow tedy przypuszczając szturm do teatru Stanisławskiego, uderzył w najsłabszą stronę jego teatru, w tę, z którą sam teatr naturalistyczny rady dać sobie nie mógł — w przeklętą czy błogosławioną »czwartą ścianę«. Burząc ją, Tairow musiał oczywiście przeciwstawić jej coś innego. Tairow odrazu zerwał ze wszelkiemi próbami jakiejkolwiek »życiowości« na scenie, przeciwstawiając im drugą krańcowość — jaknajdalej posuniętą teatralność. »Wszystko nie jak w życiu«. Wszystko w teatrze, wszystko jest sztuczne, wszystko jest ślicznie »zrobione«. I tę »robotę« w znaczeniu »sztuczności« zaczął głosić Tairow, nakazując aktorom zamiast naturalistycznego przeżywania, teatralne mistrzowstwo. Mistrzowstwo aktorskie w ostatnich czasach upadło, zdaniem Tairowa, tak nizko z winy naturalisty-

cznego przeżywania, które wnosi dyletantyzm na scenę. »W teatrze naturalistycznym a k t o r niema nic do roboty« — mówi Tairow — skoro »nie trzeba tam tworzyć postaci, lecz tylko ją odczuć«. Teraz ma być inaczej. I oto Tairow zabiera się do tworzenia nowego typu aktora, aktora, któryby



»Spadkobierca« Ad. Siedleckiego na scenie krakowskiej. Pani Katarzyna i Obierzyński — Konst. Bednarzewska i Zygm. Chmielewski.

był m i s t r z e m s w e g o r z e m i o s ł a t e a t r a l n e g o. Przedewszystkiem więc aktor powinien zrzucić z siebie swoją »codzienną marynarkę« i »pokochać swoje ciało«. Ciało, ruch, poza, gest — oto główne tezy Tairowa. Aktor nie umie n o s i ć swego ciała, trzeba go zatem nauczyć. Aktor jest sztywnym i monotonnym zarówno w ruchach jak i w głosie, jest zanadto »życiowym«. Trzeba to zwalczyć. Aktor jest przesiąknięty t r e ś c i ą, musi zaś być przesiąknięty li tylko f o r m ą. A więc: ciągłe,

nieustanne ćwiczenie ruchu, ciała, głosu. Aktorzy zaczęli uprawiać gimnastykę, szermierkę, boks, tańczyli i śpiewali nieomal od rana do nocy. Lecz tego było za mało; ponieważ »ciało« mimo wszystko zostawało niedość posłusznem i giętkiem, zaproszono oprócz baletmistrzów jeszcze i akrobatów cyrkowców, którzy mieli za zadanie doprowadzić »materjał cielesny« do doskonałości. W trakcie tej pracy z aktorami, Tairow, jako reżyser pracował nad muzyką i nad stroną malarską, angażując cały szereg wybitnych muzyków i malarzy. Chodziło o widowisko w całem tego słowa znaczeniu. Bo jeśli Stanisławskiemu chodziło o psychiczne, raczej psychopatologiczne przeżycia i odczucia, Tairow dążył ku temu, by widz się »cieszył« (nawet w najgłębszym dramacie) harmonją kolorów, ruchu i dźwięku, pozostawiając dla duszy jedynie możność estetycznego lubowania się tą harmonją

I trzeba przyznać, że widowiska Tairowa, jako takie, były naprawdę piękne. Weźmy dla przykładu »Welon Pjerotki«. Wychodząc z założenia, że wszechwładnym panem sceny jest aktor, jego teatralne mistrzostwo, Tairow dostosowywał do aktora wszystkie inne czynniki teatru. Na pierwszym planie stoi aktor A więc dekoracja musi być taka, by na jej tle kostjum aktora uwydatniał się jaknajlepiej. Kostjum zaś musi być ściśle dostosowany do danej postaci scenicznej, do jej charakteru. Tairow twierdzi, że kostjum jest »drugą skórą aktora«, że »aktor bez kostjumu traci prawie całą swą wartość«. Najbardziej zaś podkreśla Tairow wielkie znaczenie kostjumu, gdy chodzi o postacie z »Welonu Pjerotki« — szczególnie o Pjerota i Arlekina. Tairow dowodzi, że kostjumy te są organicznie związane z postaciami, że pozbawić Arlekina jego kostjumu jest tak samo trudno, jak pozbawić go własnej skóry. Bowiem Arlekin, ten hultaj, nicpoń, ten awanturniczy i niespokojny duch w istocie swej powinien mieć kostjum, który by przylegał do jego ciała jak rękawiczka, aby mógł być zwinnym, lekkim, bystrym, właśnie takim, jakim być powinnien. Również kostjum Pjerota, ten piękny biały kostjum o długich rękawach, podobnych do gałęzi płaczącej wierzby, jest genjalnie zastosowany do charakteru, do wewnętrznej istoty Pjerota, tego poety i smutnego kochanka o miękkich, falistych, powolnych ruchach, gdy ręce osłabione podnosi ku niebu.

Zjawia się na scenie wściekły, oszalały Arlekin — i cała »miedź« orkiestry, wszystkie trąby »huczą« o jego stanie duchowym, gdy tymczasem reszta orkiestry milczy. Zjawia się Kolombina i milknie wszystko, dając pole do popisu cichym, melodyjnym dźwiękom harfy. Nagle znów triumfuje Arlekin — a odpowiadają mu dzikie dźwięki »sznell-polki«, tak samo, jak umierającej Pjerotce »akompanjuje« smutne zawodzenie fletów. — Wszystko to razem wzięte, a więc ruch, dźwięk i kolor, sharmonizowane i przeniesione na scenę składało się na całość piękną, pozostawiającą bezwzględnie silne estetyczne wrażenie. »Welon Pjerotki« — to jedna z najlepszych sztuk Teatru Kameralnego.

Oto są główne tezy ideologji Tairowa, któremi się kierował w pracy swego teatru. Jeśli teatr Stanisławskiego nazywano teatrem »wnętrza«, przeżywania i treści, teatr Tairowa przedewszystkiem nazwać należy tea-

trem formy. Ani o treść. o tak zwaną »literaturę«, ani o duszę, ani o jakiekolwiek przeżycia Tairow nie dba; wprost przeciwnie. Chodzi mu tylko o to, aby wszystko »uzewnętrznić«, aby widowisko było miłem dla oka (gest, kostjum, kolor) — następnie dla ucha (muzyka, rytm, głos). Widz musi odnieść wrażenie estetyczne — nic poza tem. To też widz Teatru



»Spadkobierca« Ad. Siedleckiego na scenie krakowskiej. Józiu Siekierka i Wikta — Konst. Pągowski i Jadw. Zaklicka.

Kameralnego nigdy nie miał sposobności odczuwania czegokolwiek głębszego ponad te rzeczy czysto zewnętrzne. Dusza została zamkniętą — a w każdym razie dostęp do niej był pośredni. Nie będę się wdawał w dyskusję, który z tych dwu kierunków — naturalistyczny czy formistyczny, ma większą rację bytu. Chodzi o nasz główny temat — o przyczyny niepowodzenia Zwiastowania w Teatrze Kameralnym. Po za Rosją sztuka

ta grana była w swoim czasie jedynie w Niemczech (Hellerau i Frankfurt) i w Paryżu. W Polsce ukazuje się teraz po raz pierwszy; nie dlatego, że jest »nudną«, jak mówią niektórzy, lecz dlatego, że ujęcie sceniczne, inscenizacja przedstawia tu wielkie trudności. W teatrze krakowskim otrzymuje dramat Claudela jedynie autentyczną, bo z ducha utworu wynikłą realizację: styl gotyku, taki, jaki głosi Pierre de Craon, budowniczy katedr średniowiecznych, a przez jego usta sam autor, Paul Claudel.

»Zwiastowanie« jest to misterjum Ducha i świętej Wiary, dzięki której jedynie możliwym jest Cud. Słowem, chodzi tu o najgłębsze a najbardziej ukryte od oka dziedziny doznań religijnych. Wiara tworzy cud. Cud tworzy radość — radość wielką, nadziemską, radość, która pochłania w końcu osoby dramatu i która widownię pochłonąć powinna. Bo mimo pozornej ponurości »Zwiastowania«, jaśnieje ono niebiańskim blaskiem twórczego natchnienia i świętej czystości. Nazwałbym sztukę tę misterjum ekstazy duchowej, ekstazy, którą nie codzień się odczuwa i do odczucia której nie każdy jest zdolnym. »Zwiastowanie« promienieje blaskiem niepowszedniej miłości i czystości, Ducha i Wiary.

Wobec tego, co mówiłem o kierunku teatru Kameralnego, łatwo zrozumieć że sztuka ta nie mogła być oddaną w teatrze »zewnętrzności«, w teatrze Tairowa. »Welon Pjerotki« był tam jedną z najcenniejszych zdobyczy artystycznych Tairowa. Bo »Welon Pjerotki« jest pantominą, fantastyczną bajką, dość zresztą banalną, a w każdym razie nie pretendującą o jakiekolwiek zagadnienia duchowe.

Nie ujmując w niczem wielkiemu talentowi Aleksandra Tairowa i zdając sobie sprawę z jego niepospolitych zasług, gdy chodzi choćby tylko o zwalczanie naturalizmu (nie mówiąc już o jego wyjątkowych poprostu zdobyczach w dziedzinie formy teatralnej), zaznaczam tylko, że »Zwiastowanie« w założeniu swem nie nadawało się do ideologji i metod pracy, jakie sobie uplanował Tairow, i że hołdować równocześnie dwom bogom jest trudno; skoro więc Tairow obrał sobie za boga f o r m ę, należałoby t r e ś ć pozostawić komu innemu.

Na przytoczonej ilustracji widzimy zdjęcie fotograficzne z dekoracji do »Zwiastowania«; fotografja ta narówni z makietami i projektami kostjumów były wystawione w r. b. na wystawie teatralnej we Wiedniu. Omawiając szczegółowo zasady swej teorji, oraz plany poszczególnych inscenizacyj w »Zapiskach reżysera«, Tairow słowem nawet nie wspomina o »Zwiastowaniu« i o swej pracy nad niem. Lecz projekty kostjumów i dekoracji tej sztuki na wystawie umieścił, a to dlatego, że pochodzą one z tej dziedziny, w której Tairow słusznie czuje się panem: z dziedziny f o r m y. Tu on nas zachwyca pomysłowością i śmiałością wykonania. Lecz stwierdzić również należy, że dziedzina ducha ludzkiego jest dla niego zamkniętą — i zostanie taką na zawsze, jeśli Tairow nie zechce wreszcie połączyć tych dwu biegunów — formę i treść — w jedną harmonijną całość. Tairow pokazuje nam na wystawie wiedeńskiej projekty kostjumów. Są ciekawe, są »ładne«, są »formistyczne«. I gdybyśmy mieli do czynienia ze sztuką typu »Welon Pjerotki« — przyjęlibyśmy je z całą

gotowością. Ale Tairow zapomniał, że w danym wypadku chodzi o co innego, że w dziedzinie ducha forma zewnętrzna (tutaj — kostjum) nie jest bynajmniej czynnikiem pierwszorzędnej wagi. Raczej wprost przeciwnie. Bo: wystawić »Zwiastowanie« formistycznie jest tem samem prawie, co wystawić »Welon Pjerotki« naturalistycznie. I na tem polega całe nieporozumienie.

Lecz trudno; za młodym jest jeszcze Teatr Kameralny, za młodym jest sam Tairow i za wiele musiał na swej drodze teatralnej burzyć, aby mógł odrazu coś idealnie-skończonego zbudować.

»...Najważniejszą, prócz wewnętrznego wzruszenia, jest dla mnie muzyka. Wdzięczny, głoska po głosce jasny i wyraźnie słyszalny zespół, tak jak wiąże się w rozmowie z innemi głosami, jest już sam, niezależnie też od nagiego znaczenia wyrazów, dla ducha wystarczającym prawie darem. Poezji, dzięki jej wrażliwemu odczuciu cieniowania dźwięków oraz ich współbrzmienia, dzięki jej fali obrazów, docierającej do duszy, danem jest posługiwać się władczo ludzkim głosem i rozwijać go w całej objętości. Podział na wiersze, którego używam, ma więc swą podstawę w zacinaniu się w czasie wygłaszania oraz we wdechu i wydechu; rozcina on — że tak powiem — zdania nie na myślowo uporządkowane, lecz na wzruszeniowe jednostki i sądzę, że ułatwi odtwórcy jego zadanie. Jeśli wsłuchać się pilnie, gdy kto mówi, spostrzega się, że mniej więcej w połowie zdania, niezawsze bynajmniej w tem samem miejscu, głos wznosi się, poczem opada ku końcowi. Na tych dwu iloczasach wspiera się rytm mego pisania«.

CLAUDEL (w orędziu do aktorów).

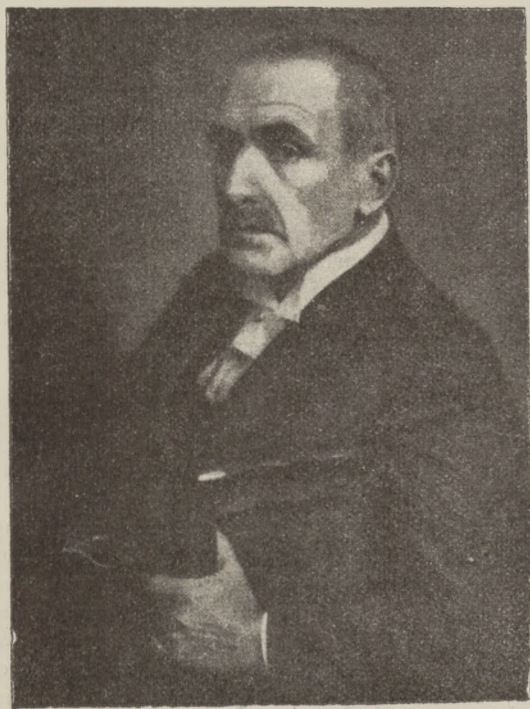
»...Staram się dać wyraz moim myślom w formie, która im najlepiej jest przydatna. Z tem uważam sprawę za załatwioną — i o resztę nie dbam. Inaczej mówiąc: nie mam żadnych ogólnikowych sposobów pojmowania teatru czy poezji, lecz uważam dramatyczne czy poetyczne kształtowanie za środek, by wyrazić to, co myślę. Jakie stanowisko zajmuje poeta w państwie? Sądzę, że nie służy on pewnej określonej użyteczności, jak piekarz, lecz ogólnej: jak naprzykład zegar. Jako myśliciel ma on obowiązek myśleć, a jako pisarz ma obowiązek pisać, a mianowicie: dla ogółu, dla narodu; przyczem »dla« znaczy tyle, co: »w zastępstwie za kogoś« (pour). Pisze się zwykle do kogoś; pisarzem jednak jest ten, kto pisze do wszystkich i do nikogo«.

CLAUDEL (odpowiadając na kwestjonarjusz o stanowisku poety).

Kronika.

Przekład Edwarda Leszczyńskiego. Jest potrzebą naszego serca złożyć na tem miejscu hołd pamięci tłómacza »Zwiastowania«, jednej z najczystszych dusz pokolenia, poety z krwi, kości i rasy. Edward Leszczyński należał do cichych w narodzie; pamięć o nim żyje może dziś już tylko w sercach najbliższych, którzy go znali i kochali. Ale anioły dźwięków poezji polskiej nie zapomną nigdy tej duszy wskroś śpiewaczej, która umiała zamyślenia, ciekawe istoty wszechrzeczy, śpiewać w kantylenie mistrzowsko kunsztownej, a przecież wzruszająco szczerej. Pełniąc przez rok obowiązki kierownika literackiego teatru krakowskiego, otrzymał Leszczyński do oceny przekład »Zwiastowania« innego autora. W trakcie tej lektury, poprawiając przekład cudzy i zgłębiając oryginał, wszedł w osobisty z nim stosunek, pokochał poemat Claudela i choć nieskory zwykle do pracy tłómacza, postanowił sam »Zwiastowanie« przełożyć. Jakoż dał przekład kongenialny, oddający bez reszty wszystek czar oryginału, koloryt jego symboliki, symfoniczny, radosno-elegijny dwuśpiew wersetów Claudela. Przekład, oddany do wyłącznej dyspozycji teatrowi krakowskiemu, okazał się najlepszym z pośród czterech istniejących (w druku i rękopisie) polskich »Zwiastowań« i ukazuje się dziś na scenie krakowskiej w trzecią rocznicę śmierci nieodżałowanego poety.

Plan pracy teatru m. im. J. Słowackiego. Równocześnie z próbami »Zwiastowania« Claudela prowadzono przygotowania do wystawienia niegranej jeszcze na scenach polskich sztuki Franka Wedekinda pod tyt. »Hidalla« czyli »Karzeł-Olbrzym«. Sztuka ta, łącznie z drugą zatytułowaną: »Król Nikolo« czyli »Takie jest życie!«, uchodzi w krytyce niemieckiej za szczyt twórczości tego oryginalnego pisarza, a zarazem za najbardziej osobisty jego porachunek z opinją publiczną. W postaci Karola



Przed premjerą »Hidalli« (20 grudnia 1924). Frank Wedekind.

Hetmana, nowożytnego Don Kiszota w walce o wyzwolenie życia erotycznego, maluje Wedekind pomyłki własnej ideologji i fatalne reakcje otoczenia na zamachy, jakie wykonał w swojej karjerze pisarskiej przeciw uświęconym konwencjom społecznym. W okresie świątecznym wznowione będzie, jak corocznie »Betleem Polskie«. Zaraz po Nowym Roku ukażą się dwie nowości polskie, t. j. pierwsza komedja, napisana przez Stefana Żeromskiego p. t. »Uciekła mi przepióreczka...«, oraz jako debiut teatralny znanego czytelnikom »Listów z Teatru« pisarza, Witolda Wandur-

skiego fantastyczoa klechda ludowa pt »Śmierć na gruszy«. Niedługo po Nowym Roku wejdą również w stadjum ostatecznej realizacji przygotowania do »Juljusza Cezara« Shakespeare, prowadzone od dłuższego czasu. Na dalszym planie są: obiegająca obecnie cały świat sztuka Bernarda Shawa: »Święta Joanna«, oraz z lżejszego repertuaru wyborna komedja Verneuil'a pt. »Fotel Nr. 47«.

Przyjazd M. Jewreinowa de Polski. Dyrekcja teatru krakowskiego nawiązała bezpośrednie stosunki ze sławnym pisarzem i reformatorem teatru Mikołajem Jewreinowem, którego efektowną komedję »To, co najważniejsze«, jak wiadomo, wystawił pierwszy teatr im. J. Słowackiego. Znakomity pisarz oddał teatrowi krakowskiemu najnowszą swoją sztukę pt. »Komuna sprawiedliwych«, która obecnie pospiesznie się tłómaczy i niedługo po Nowym Roku będzie wystawiona. Teatr krakowski wyrobił też świetnemu pisarzowi pozwolenie na przyjazd do Polski. Nową swoją sztukę reżyserować zatem będzie w Krakowie sam Jewreinow. Będzie to niezwykłe zdarzenie w naszem życiu teatralnem.

Rocznik Teatru krakowskiego. Wzorem wydawanych dawniej w Polsce pamiętników i almanachów teatralnych, wyda teatr krakowski na Nowy Rok »Rocznik teatru krakowskiego«, który da wszechstronny przegląd działalności tej sceny w sezonie 1923/24, oraz w pierwszej połowie sezonu 1924/25. Bogato ilustrowane wydawnictwo zawierać będzie nadto porównawcze zestawienie repertuarów największych scen polskich, dalej artykuły z dziedziny problemów teatralnych i reżyserskich, oraz bardzo ciekawy kalendarz z historji teatru polskiego.

Wydawca: **TEOFIL TRZCIŃSKI.** Redaktor: **TADEUSZ ŚWIĄTEK**
Teatr miejski im. J. Słowackiego w Krakowie.